This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

PHILOSOPHIE

DES

BEAUX-ARTS

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

PHILOSOPHIE

DES

BEAUX-ARTS

APPLIQUÉE A

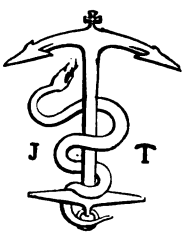
LA PEINTURE

CONTENANT

L'ESTHÉTIQUE, SES APPLICATIONS, LA LOI DES OPPOSANTS HARMONIEUX DES COULEURS ET DES MILIEUX COLORANTS, LA PERSPECTIVE AÉRIENNE ET LA MANIÈRE DE PEINDRE DES ANCIENS VÉNITIENS, ETC., ETC.

PAR D. SUTTER

OUVRAGE APPROUVÉ PAR L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS



PARIS
JULES TARDIEU, LIBRAIRE-ÉDITEUR
13, RUE DE TOURNON, 13

1858

Droits de traduction et de reproduction réservés.

170 n. 70.

BODLEIANA BIBLIOTHECA

A

MONSIEUR LE MARQUIS DE BELLOY

Mon cher ami,

Le plus charmant souvenir qui me soit resté de mon séjour en Italie, c'est celui de nos promenades et de nos études dans Rome et dans ses environs.

Lorsque nous visitions ses musées, ses temples, ses palais, ses ruines, que nous dessinions tous deux avec un rare enthousiasme, j'éprouvais un plaisir salutaire, qui était doublé pour moi par le charme de votre érudition et la grâce de votre diction de poëte.

Depuis votre départ, j'ai passé six années en Italie,

étudiant les chefs-d'œuvre que l'on y rencontre à chaque pas et m'efforçant d'en comprendre le principe générateur.

La musique, qui présente tant d'analogie avec la peinture, et dont j'ai récemment formulé la phraséologie, me fut d'un grand secours dans cette recherche.

Préparé, en outre, par mes conversations avec quelques-uns des artistes les plus éminents de notre époque, par la lecture des ouvrages d'esthétique, et, entre autres, des *Études* de M. de Montabert, je vis enfin la possibilité de présenter un ensemble complet des lois qui régissent la peinture.

Cher ami, je suis heureux de pouvoir inscrire en tête de ce livre le nom d'un poëte aimé du public, d'un juge très-compétent en matière d'art, et de vous donner ce témoignage de mon inaltérable attachement.

D. Sutter.

MINISTÈRE D'ÉTAT

BEAUX-ARTS

INSTITUT IMPÉRIAL DE FRANCE

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Extrait du rapport fait à l'Académie des Beaux-Arts sur l'ouvrage de M. Sutter, intitulé : *Traité de la théorie de la peinture*, rapport adopté dans la séance du 17 mars 1856.

« Paris, le 8 août 1856.

« Dans ce manuscrit, M. Sutter fait preuve d'un goût élevé; les principes qu'il y développe sont fondés sur les qualités les plus excellentes des œuvres de l'art, et, malgré des doctrines peut-être un peu abstraites, on a lieu d'approuver l'auteur qui a su produire des aperçus philosophiques aussi dignes de fixer l'attention.

« L'importance de la moralité et de la noblesse de la pensée, de la poésie et de la beauté de la forme, est constamment présentée par M. Sutter comme la base essentielle de la peinture, qui, ainsi qu'il le dit, *doit concourir avec tous les beaux-arts au perfectionnement moral de la société.*

« La publication de cet ouvrage pourrait être utile aux gens du monde, comme aussi aux jeunes élèves, chacun y rencontrant de précieux enseignements sur le vrai beau dans l'art de la peinture.

« *Pour extrait conforme :*

« Le chef de la division des Beaux-Arts,

« *Signé :* De Mercey. »

INTRODUCTION

La recherche des lois esthétiques de l'art a été le but constant des écrivains qui ont traité de la peinture. Mais, soit qu'ils aient déplacé le point de vue, ou qu'ils se soient renfermés dans des doctrines exclusives, leurs travaux sont demeurés insuffisants à former de véritables artistes.

Nous avons cherché à combler cette lacune, en nous appuyant sur les résultats acquis par nos devanciers, et sur notre propre expérience, pour trouver à l'art une loi constante qui le régisse, et présenter un

guide assuré dans les spéculations que l'esprit peut en faire.

Les découvertes de la science moderne nous ont été précieuses pour démontrer les lois de la perspective aérienne; celles des opposants harmonieux des couleurs, dont la vraie fixation ne remonte pas au delà des travaux de Malus et d'Arago; et nous y avons ajouté, comme complément, la manière de peindre des anciens Vénitiens, d'après les extraits d'un manuscrit italien de l'époque contemporaine du Titien.

Nous avons relié toutes ces questions entre elles, pour qu'on puisse facilement les saisir dans leur ensemble, les soumettant à cette loi souveraine, l'unité, qui, une fois bien comprise, donne l'explication de toutes les autres.

Un séjour de plusieurs années en Italie et dans les Flandres, employé à l'étude des œuvres des grands maîtres, nous a mis à même de traiter de l'art sans parti pris d'école, pour ne nous attacher qu'aux lois générales, qui sont l'essence même des beaux-arts.

Nous pouvons donc espérer de voir accueillir favorablement un ouvrage didactique, contenant en substance les questions les plus fondamentales de la peinture.

L'étude des arts, dit un écrivain moderne, « a ce charme incomparable qu'elle est absolument étrangère

aux intérêts privés, aux questions politiques qui divisent les hommes. En dehors de ces divisions, le goût du beau, dans les arts, les rapproche et les unit; c'est à la fois un plaisir personnel et désintéressé, qui met en jeu et satisfait en même temps nos plus nobles facultés, l'imagination et le jugement.

« Les beaux-arts ont ce privilége qu'ils peuvent prospérer et charmer les hommes aux époques et dans les conditions de société les plus diverses; république ou monarchie, pouvoir absolu ou liberté, agitation ou calme des esprits et des existences, pourvu qu'il n'y ait pas cet excès de servitude ou de souffrance qui abaisse et glace la société tout entière, le goût et la fortune des arts peuvent se développer avec éclat. Ils ont prêté leur gloire à l'empire romain comme à la Grèce républicaine, et fleuri au sein des orageuses républiques du moyen âge [1]. »

On peut également appliquer à la peinture ce que Cicéron disait des belles-lettres : « Les lettres nourrissent la jeunesse; elles récréent les vieillards; elles embellissent la situation la plus fortunée; elles offrent un asile et une grande consolation dans les persécutions et les malheurs. Les lettres plaisent à la maison, ne nuisent point aux affaires; elles nous accompagnent dans les voyages, à la ville, à la campagne, et, lorsque les facultés de notre esprit ne nous

[1] Guizot.

donnent pas de dispositions pour en acquérir la connaissance ou les goûter, nous devons cependant en faire le plus grand cas et les admirer, en voyant ceux qui les possèdent en jouir d'une manière si délicieuse. »

Le goût des beaux-arts fut plus généralement développé chez les anciens qu'il ne l'est de nos jours; et cependant l'art n'a pas changé : ce sont les mêmes beautés de la nature que nous avons à représenter; ce sont les mêmes moyens et les mêmes théories que nous employons à cette fin. Nous n'avons donc pas à rechercher d'autres préceptes que ces lois éternelles qui firent briller l'antiquité d'une splendeur incomparable.

Si l'art moderne ne s'est pas soutenu à la hauteur surprenante où l'ont porté les artistes du seizième siècle, et s'il n'a pas suivi une marche ascendante, cela tient à des causes morales plutôt qu'à des questions de climat, comme on a souvent voulu le prétendre. « C'est uniquement, dit Helvétius, aux causes morales qu'on peut, dans les sciences et les arts, attribuer la supériorité de certains peuples sur les autres; il n'est point de nation privilégiée en vertu, en esprit, en courage : la nature n'a point fait un partage inégal de ses dons. En effet, si la force plus ou moins grande de l'esprit dépendait de la différente température des pays divers, il serait impossible, vu l'ancienneté du monde, que la nation à cet égard la plus privilégiée

n'eût pas, par des progrès multipliés, acquis une grande supériorité sur toutes les autres. Or l'estime, en fait d'esprit, qu'ont obtenue tour à tour les différentes nations, le mépris où elles sont successivement tombées, prouvent le peu d'influence des climats sur les esprits. »

En appliquant ces observations à la peinture, on voit, en effet, que la Grèce, l'Italie, la Hollande, ne produisent plus des artistes qui puissent rivaliser avec ceux qu'elles possédaient autrefois; il est bien certain que les hommes sont, en général, ce que les rendent les institutions.

Les peuples dont la pensée et l'imagination étaient enchaînées par des symboles religieux immuables ont pu difficilement s'adonner aux études philosophiques, et, par conséquent, aux spéculations idéales. C'est pourquoi les faiseurs d'idoles et les peintres byzantins n'ont pas été classés parmi les artistes. D'une autre part, on reconnaît qu'en Grèce et en Italie, où les religions ont laissé de la latitude aux recherches philosophiques et morales, les arts ont été portés à un haut degré d'élévation. Il faut donc conclure qu'il existe un lien commun entre la philosophie et les arts, qui est la science de l'homme, considéré dans l'ensemble de ses facultés.

Nous allons passer en revue les faits qui ont concouru à la renaissance des arts et à leur décadence, afin d'appuyer sur des faits historiques les préceptes

que nous cherchons à répandre comme base de tout progrès artistique, et combattre les tendances matérialistes qui ont été préconisées de nos jours par quelques artistes de talent, il est vrai, mais sans élévation.

La Grèce, après avoir reçu de l'Égypte des idoles symboliques et des notions confuses de philosophie et de morale, sut en déduire des théories dont l'application produisit le résultat le plus admirable de l'intelligence humaine : le développement de la philosophie et des arts.

Les artistes grecs ne séparèrent jamais ces deux branches des connaissances humaines, et l'on peut affirmer que la peinture et la sculpture n'ont fait, en se perfectionnant, qu'exprimer par des formes visibles les progrès successifs que les sages faisaient dans l'étude de l'homme.

Dans l'histoire de la peinture grecque, on compte quatre phases principales : 1° l'époque de la peinture monochrome, dont les vases étrusques peuvent donner l'idée; 2° celle de Polygnote de Thase, sous Périclès, dont les œuvres, composées d'un grand nombre de figures, étaient exécutées d'une manière grande, très-soignée, mais sèche et dure, selon ce que nous apprend Pausanias; il décora plusieurs temples et édifices publics, dans lesquels il se plaisait à représenter les sujets de l'Iliade et de l'Odyssée; 3° celle de Zeuxis d'Héraclée, quarante ans environ après Polygnote. Il excella dans

l'expression des caractères, et idéalisa la beauté humaine par la réunion des plus belles formes qu'elle puisse présenter; 4° celle d'Apelles, qui, de l'avis unanime des anciens, porta la peinture grecque à son plus haut degré de perfection. Depuis Apelles, aucun peintre ne fit faire de progrès à l'art; les plus habiles le maintinrent au degré où il avait été élevé, puis il alla toujours en déclinant.

Après la conquête de la Grèce, les artistes qu'elle possédait vinrent à Rome travailler pour leurs vainqueurs, jusqu'aux premiers siècles du christianisme, et, lorsque Constantin transporta le siége de l'empire à Byzance, ils suivirent de nouveau leurs maîtres et formèrent cette école des peintres byzantins dont les œuvres, empreintes d'un goût asiatique, pénétrèrent en Italie vers le dixième ou onzième siècle. Il ne restait de l'art grec que des traditions techniques, car les types avaient changé avec la religion. Les peintures représentaient des sujets chrétiens, exécutés d'une manière sèche, il est vrai, mais dont le style révélait quelque chose de son origine primitive.

Plusieurs siècles après l'invasion des Barbares, les relations politiques et commerciales étant devenues plus fréquentes entre Constantinople et les villes d'Italie et d'Allemagne, les madones, les sujets de sainteté peints par les Byzantins, éveillèrent le goût des arts dans ces deux pays. La Toscane fut la partie de l'Italie où l'art se développa avec le plus de force et d'en-

semble. Ce que les artistes de l'ancienne Grèce avaient fait avec les idoles venues d'Égypte, les Toscans le firent avec les types sacrés des peintures byzantines.

En comparant une madone de Cimabuë et de Giotto à une madone grecque, on est frappé du rapport dans la disposition du sujet; mais, dans les peintures de Cimabuë et de Giotto, on voit déjà un commencement d'invention, de beauté idéale; tandis qu'il n'y a que le travail du praticien dans les œuvres des peintres de Byzance.

« Entre l'apparition de Giotto et l'époque où Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange ont vécu, c'est-à-dire de 1460 à 1564, l'art, en Italie, a franchi le même espace qu'il parcourut en Grèce depuis Polyclète, cinq cent quarante ans avant Jésus-Christ, jusqu'au temps de Phidias, Zeuxis, Apelles, qui vécurent de quatre cent quarante-trois à trois cent trente et un ans avant Jésus-Christ. [1] »

Chez ces deux nations, le besoin de se former sur l'étude de la nature et celui de perfectionner l'art de l'imitation pour revêtir de formes réelles leurs compositions idéales sont des qualités qui leur sont communes. Les trois grandes conditions d'art qu'ils s'imposèrent furent le choix des objets, la manière de les grouper, et l'effet prévu que ces objets devaient produire.

[1] Delécluse.

Au treizième siècle, les Pisans s'affranchirent les premiers du joug des peintres byzantins. Ils répandirent et perfectionnèrent le goût des arts, prenant pour exemple les œuvres de sculpture grecque et romaine que l'Italie possédait. Jusque-là aucun artiste ne s'était encore rencontré pour admirer ces chefs-d'œuvre, et surtout pour les imiter [1].

Nicolas Pisano est le premier artiste qui ouvre l'ère de la Renaissance. Il réforma l'expression des têtes et la manière de draper les figures, en s'inspirant des bas-reliefs du sarcophage de Béatrix (mère de la comtesse Mathilde), orné de sculptures antiques représentant la chasse d'Hippolyte. Les œuvres de Nicolas Pisano, dit Vasari, excitèrent la louable envie de ses émules, qui s'adonnèrent à la sculpture, laissée dans l'oubli.

La réforme, dans quelque genre d'étude que ce soit, dépend toujours d'une maxime neuve, qui, étant divulguée et adoptée dans les écoles, produit peu à peu une révolution générale dans les idées, et prépare au siècle suivant une génération qui recueille le fruit des labeurs de toute une époque.

La peinture, ayant tout à créer, fut plus lente à se produire.

L'Italie possédait bien quelques peintures byzantines, qui, comparées à celles des Guido, Berlinghieri,

[1] *Études sur les beaux-arts*, par de Mercey.

Giunta Pisano, ne sauraient être classées parmi les œuvres d'art.

Florence fut le berceau de la Renaissance. Elle vit Cimabuë surpasser tous les élèves des peintres grecs, qui, se copiant l'un l'autre, ne cherchaient nullement à faire progresser l'art. Il consulta la nature, améliora le dessin, donna plus d'animation à l'expression des têtes, plus de mouvement aux draperies, et groupa les figures avec infiniment plus d'art que ne le faisaient les Grecs modernes. Il laissa à ses madones l'expression de fierté du siècle dans lequel il vivait ; aussi les têtes d'hommes, et principalement celles des vieillards, ont-elles un caractère de force, de grandeur qui touche au sublime, expression que les modernes seuls ont pu surpasser. Vaste dans les idées, il donna l'exemple des grandes scènes qu'il exprima dans de vastes proportions. Cimabuë, peintre et architecte, fut le Michel-Ange de cette époque, comme Giotto en fut le Raphaël.

Giotto, élève de Cimabuë, ne tarda pas à surpasser son maître. Sa riche nature s'enflamma à la vue des marbres antiques que possédait Florence, et dont le mérite avait été consacré par l'admiration de Nicolas et de Jean Pisano. La peinture fit de tels progrès entre ses mains, qu'aucun de ses élèves ni aucun autre artiste, jusqu'à Masaccio, ne le surpassa, au moins dans la grâce. On sait qu'il s'adonna pendant quelque temps à la sculpture et qu'il fut très-habile architecte,

comme en fait foi le campanile du dôme de Florence. Giotto créa l'art du portrait, et il nous a laissé celui du Dante, avec lequel il était très-lié.

Le poëme du Dante exerça une influence fécondante sur l'art contemporain, non-seulement à Florence, mais encore dans toute l'Italie. Ce poème, conçu par une âme blessée, livrée aux plus cruelles angoisses, fut la source où les artistes allèrent prendre les sujets de leurs tableaux. Le pape, chef des Guelfes, livre Florence à Charles de Valois, et Dante, qui l'avait toujours soutenu, est exilé ! Voilà l'inspiration de l'enfer dans lequel il plonge Boniface VIII. La mort de Béatrix lui révèle le paradis. Ses tentatives pour rentrer dans Florence ayant échoué, il devient citoyen de l'Italie entière : de guelfe, il se fait gibelin.

Le *Paradis*, qu'il acheva dans les dernières années de sa vie, est plein de découragement. Que lui reste-t-il de tant d'espérances?

Les Guelfes sont divisés, trahis par le pape ; les Gibelins n'ont rien su faire; l'Empereur n'est que l'ombre d'un César. Il ne lui reste que le souvenir de Béatrix qui lui sert de guide, image qui se purifie et resplendit à mesure qu'il s'élève, et finit par se confondre avec le génie de l'éternelle beauté, seule inspiration qui survit à tant de naufrages[1].

Le Dante fit son poëme après la ligue lombarde, au

[1] L'*Art italien*, par Dumesnil.

moment où s'élèvent de toute part les monuments qui annoncent la Renaissance, comme, au lever du soleil, les édifices s'éclairent des premières lueurs du jour. Ce poëme commence une ère de vie nouvelle; Béatrix, type de la beauté idéale, inspire les artistes, et bientôt la fresque la reproduit sur les murailles des églises; le fini précieux de la peinture à l'huile la porte au plus haut degré de perfection.

Cette religion de la beauté ravit l'Italie; les peintres s'élancent à sa poursuite au delà des ténèbres du moyen âge; ils embellissent à l'envi cette Béatrix céleste que l'Italie appelle la Madone.

Dans cette poursuite de la beauté, l'Italie se retrouve elle-même; elle avait rêvé la domination temporelle pendant le moyen âge, et, par la domination des arts, elle accomplit une révolution morale qui lui soumet le monde.

Dante inspira Giotto, dont l'activité fut immense. Il laissa par toute l'Italie des écoles en germe, et, abandonnant les types byzantins pour étudier la nature, il fit à ses personnages des yeux noirs pleins de vie.

Par cette image de beauté idéale qui répond si bien dans les âmes italiennes, Dante les enlève aux luttes sanglantes, aux proscriptions; il lègue à ses descendants la paix qu'il n'a point connue.

Les artistes italiens passèrent sans effort de la

peinture chrétienne à la peinture païenne, à la représentation des contemporains.

Toute l'hostilité politique s'effaça devant la séduction de la nature, médiatrice entre ces idées opposées; tout se pacifia par elle dans l'œuvre de l'artiste.

Dans un passage de la *Vita Nuova*, on voit Dante, après la mort de Béatrix, dessiner un ange, « tout en pensant à elle. » Il est plongé dans une si profonde contemplation, que des étrangers qui surviennent ne peuvent l'en arracher.

Giotto et Orcagna, dans les peintures du Campo Santo, s'inspirent du poëme du Dante. Les légendes locales, les prédications populaires des Franciscains, revivent par la fresque et viennent animer les murs des églises : le culte et l'art se confondent.

Dans le principe, l'art italien ne trouva de tradition ni dans l'antiquité ni dans le moyen âge. Les artistes, obligés de regarder au fond de leur âme, durent inventer les moyens de rendre leur pensée. Ils déposèrent, par conséquent, dans leurs œuvres, ce germe de vérité éternelle dont la recherche sert à relier entre eux les différents âges de l'humanité.

Giotto, l'ami de Dante, de Boccace, de Pétrarque, ouvre au Campo Santo de Pise cette école de peintres qui, tous, procèdent du maître; et, pendant un demi-siècle, l'originalité individuelle semble disparaître. Il y dépose le nouvel idéal auquel ses successeurs donneront

plus de grâce, de mouvement, de science. Dans les peintures du Campo Santo s'accomplit la transition du moyen âge à la Renaissance. Giotto y commence la liberté dans l'art; Orcagna y finit le terrorisme mystique de la vieille Église.

Les pressentiments qu'avaient ces peintres primitifs de la beauté idéale touchent notre cœur. Ils sont tous novateurs, même les plus obscurs; chacun invente plusieurs arts à la fois; ils étudient la sculpture et l'architecture. S'agit-il de construire des fortifications, des ponts, des marchés, des églises, les corporations, les seigneurs, s'adressent au plus grand, qu'il soit peintre, sculpteur ou architecte.

Les procédés de la fresque, enfantés par un immense besoin de produire, répondaient merveilleusement à l'impatience de ces hommes nouveaux. Si leurs œuvres étaient encore loin de cet idéal de beauté auquel atteindra Raphaël, elles sont, toutefois, empreintes d'une expression naïve que l'on doit attribuer en grande partie aux procédés de la fresque.

La sincérité dans l'expression du sentiment intérieur commence la liberté de l'art moderne. On peut dire que la fresque a donné à la peinture italienne l'originalité qui la distingue; qu'elle lui a donné cette ampleur d'exécution, cette simplicité noble, affranchie de l'accessoire. La fresque est la peinture nationale de l'Italie; elle est en rapport, à la fois, avec la spontanéité du caractère méridional, le climat conserva-

teur, la transparence lumineuse de l'atmosphère.

Quelle excellente éducation ce fut pour ces hommes primitifs, de peindre grandement, au premier coup, en plein jour; d'étudier la nature sous les yeux de tous! L'exécution rapide, le mouvement, le raccourci des figures, qui commençaient à paraître dans cet art nouveau, émerveillaient les contemporains, habitués aux lenteurs et à la monotonie de la manière byzantine. Aussi le Giotto se trouva-t-il avoir tout à peindre : la décoration des églises, des couvents, des monuments municipaux.

Ces artistes pleins de foi et d'activité en tout sens, animés par le désir de produire, parcouraient l'Italie, formant des élèves qu'ils employaient dans l'exécution de leurs peintures, laissant des écoles dans chaque ville, distinctes comme les villes et les provinces italiennes.

Sous les auspices des libertés municipales, la peinture de portrait commence dans les temps modernes; car, sous le niveau uniforme qu'imposait l'Église, il semblait jusqu'alors qu'aucune individualité ne méritât de survivre. Il n'est aucun peintre du quatorzième siècle qui ne se soit peint lui et ses amis; et les sujets pris dans la tradition locale reçurent de ces figures vivantes, connues de tous, la consécration de la cité.

A cette époque, tout grand cœur aspirait naturellement à relier le présent avec les temps passés, à retrouver ces grandes vies qui n'étaient plus. La société

était dans le monde des esprits ; la religion de l'autre monde était la seule qui convînt à cette nation en deuil de l'empire romain.

Dante, qui venait de mourir, prit Virgile pour guide dans la région des morts : l'amitié du poëte antique et du poëte moderne commença la Renaissance.

La peinture de paysage, qui viendra plus tard, prend sa source dans Boccace. Tous les artistes s'y essayèrent, mais elle ne pouvait se produire encore. L'Italie n'était pas assez relevée de sa déchéance ; il lui faudra bien du temps encore pour que la nature seule paraisse digne d'occuper l'âme humaine. L'amour du paysage ne peut se développer qu'au milieu de la paix, de la tranquillité, d'une civilisation avancée.

La sculpture, ayant eu pour modèles des bas-reliefs antiques, fit des progrès rapides. La peinture, art sans précédents, puisqu'il ne restait aucune œuvre des artistes de l'antiquité, avança plus lentement ; elle eut tout à créer, mais avec la force que donne le besoin d'une manifestation nouvelle, qui résume les instincts de l'Italie moderne, elle exprima, dans cette apparence de lumière et de couleurs, l'idéal de ce peuple qui a vécu de songes pendant de si longues années.

Ce mouvement ascendant existait, en tendances, en pressentiments, dans l'esprit de tous ces hommes du quatorzième siècle, mais aucun d'eux ne représente réellement la Renaissance, bien que tous y concourent. Les uns se perdent dans la tradition religieuse, qu'ils

faussent en la dépassant; les autres se vouent à la recherche de la nature, de l'idéal, mais sans rompre avec la tradition du moyen âge. Les œuvres du Dante, de Pétrarque, préparent les voies de l'avenir.

L'Italie est le pays de l'expérience, où tout doit mourir pour renaître, comme la France est le pays de l'initiation, où tout doit prendre vie pour recevoir un caractère pratique. Tandis que les autres nations font des rêves de vie, l'Italie reste absorbée par la vision de sa mort. Jusqu'à la fin du treizième siècle, Florence, partagée entre les Guelfes et les Gibelins, continua une lutte acharnée dont le Dante vit le déclin. L'art, toutefois, survécut à la défaite des partis, pour représenter encore l'Italie. Aux ténèbres de l'Europe envahie par les barbares succède la lumière; au matérialisme féodal qui immobilise l'homme à l'égal de la terre est substitué un principe social supérieur : le travail, fils de la volonté; l'art, produit de l'intelligence.

Si le Dante fût resté paisible magistrat de Florence, nous n'aurions pas la *Divine Comédie;* mais, exilé, il fit ce poëme, qui devint en quelque sorte une encyclopédie nationale.

Les artistes du quinzième siècle se sont fait une nationalité, une vie, au moyen des beaux-arts; vie et nationalité qui leur manquaient en réalité. De sorte qu'au milieu de Florence divisée par les partis, il y eut une autre Florence inviolable, qui, de Giotto, va jusqu'à Michel-Ange, reliant entre eux, par la tradi-

tion, tous les grands hommes qui font son patrimoine de gloire.

Vasari dit, en parlant de l'art byzantin qui tombait en désuétude : « L'art moderne naquit du jour où l'on mit dans l'expression des têtes un plus grand air de bonté. » Le grand art qui commence devient le refuge de tous les sentiments humains méconnus, violés, dans ces guerres de parti qui livrent l'Italie aux bandes des condottieri.

On remarque, en effet, dans les œuvres des artistes du quinzième siècle, une conscience, une vertu, que l'on ne retrouve plus dans les maîtres du seizième. Ces œuvres sont les eaux vives de la Renaissance; aussi conçoit-on, en les contemplant, l'admiration de Michel-Ange, de Raphaël, pour ces œuvres si vraies, empreintes du plus pur sentiment; et Michel-Ange a consacré dans ses lettres ce qu'il devait aux initiateurs de l'art italien : Dante et Giotto.

Si les artistes du quinzième siècle n'ont pas rendu tous les sentiments qu'ils avaient dans l'âme, leurs œuvres témoignent de leur bonne volonté; et leurs successeurs vinrent toujours s'inspirer, s'alimenter près de ces fondateurs de l'art italien.

Dans ces peintures simples et calmes, le quinzième siècle paraît supérieur au seizième par le sérieux avec lequel l'art était considéré. On y voit la plénitude du cœur, la joie profonde de revenir à la nature. Enchaînés par la conscience, la foi, dans cette étude, — ils

s'attachent à peindre le caractère moral de l'homme, — qualité plus fécondante que toute réalisation matérielle.

Florence, la ville bien-aimée des arts, voyait la peinture se développer dans son sein, et les élèves de Giotto se répandre dans toute l'Italie. Pise, Sienne, Venise, Milan, Parme, Bologne, produisirent des artistes différant entre eux par les idées, le choix des couleurs, le goût des compositions, comme on le remarque dans les peintures du dôme d'Orvietto, qui datent des premières années du quatorzième siècle.

L'école florentine surpassa toutes ses émules, et coopéra par ses exemples, plus qu'aucune autre, au développement de l'art. Simon de Sienne, Stefano de Florence, Pietro Laurati, réalisèrent quelque progrès; mais c'est à Giotto que l'on est redevable du passage du vieux style au nouveau. Il fut le père de la nouvelle peinture, comme Boccace fut celui de la prose. Depuis Boccace, la prose devint habile à traiter tous les sujets, de même qu'après Giotto la peinture devint propre à traiter tous les genres de compositions. Boniface VIII le fit venir à Rome; puis, le saint-siége transféré à Avignon, Clément V l'appela en France.

L'Italie, gouvernée en partie par des républiques, possédait un grand nombre de familles puissantes, qui, tout en gouvernant telle ou telle partie du territoire, ornaient la commune patrie, ayant encore en vue la souveraineté universelle. Les Polentani à Ra-

venne, les Malateste à Rimini, la maison d'Est à Ferrare, les Visconti à Milan, les Scala à Vérone, les Castruccio de Lucques, Robert, roi de Naples, tous ces puissants seigneurs eurent Giotto à leur service. Milan, Urbino, Arezzo, Bologne, voulurent posséder de ses œuvres, et Pise, qui préparait dans le Campo Santo une lice où devaient venir jouter toutes les grandes réputations de l'Italie, voulut aussi posséder de ses peintures.

Après la mort de Giotto, on fit le plus grand accueil à ses élèves, qui furent appelés dans chaque ville d'Italie, où ils obtinrent la préférence sur les artistes de la localité. Giotto fut l'exemple de tous les peintres du quatorzième siècle, comme Raphaël fut celui du seizième, et les Carrache celui du siècle suivant. Ils furent les chefs des trois plus grandes écoles suivies par les peintres italiens.

Il arriva aux élèves de Giotto ce qui arrive le plus souvent aux successeurs des grands hommes; ils se défièrent d'eux-mêmes, ils crurent qu'il était impossible de surpasser le maître; ils se contentèrent de l'imiter et de s'en rapprocher le plus possible. Aussi, parmi les Florentins et les élèves de Giotto, l'art ne fit pas de progrès. Stefano est le seul que Vasari place au-dessus du maître; malheureusement les peintures qui firent sa réputation ont été détruites. On sait que, versé dans la science de la perspective, il tenta le premier le raccourci des figures, et qu'il améliora

le dessin des fabriques, l'attitude, la variété, la vivacité des têtes, par une étude plus approfondie de la nature.

André Mantegna, élève du Squarcione, qui avait visité la Grèce, s'inspira des chefs-d'œuvre de l'art grec, et, par son assiduité à vaincre la difficulté d'exprimer ce qu'il voyait dans la nature, il ouvrit un âge plus heureux par l'expression des sentiments modernes. En enseignant comment se transmet tout progrès, il fit voir que les monuments de l'antiquité sont une source féconde d'inspiration, lorsqu'on y apporte une âme nouvelle.

L'art italien, s'alimentant de ce qu'il y avait de plus vivace dans chaque cité, explique cet esprit d'ensemble qui anima les œuvres d'art au quinzième siècle. Avec Brunelleschi, l'architecture centralise la sculpture et la fresque, qui s'harmonie si bien avec elle, et le dôme de Florence fit voir combien ces trois arts, en se combinant dans leurs conditions légitimes, se sont fait valoir l'un par l'autre. Grâce à cet accord, les artistes du seizième siècle se sont trouvés si bien préparés, qu'ils n'ont eu qu'à produire, et cette préparation fut supérieure aux résultats; car elle contient plus qu'il n'a été réalisé. Peut-être est-il réservé à l'art contemporain de résumer cette harmonie dont la Renaissance offre les éléments.

Le caractère des arts, au quinzième siècle, s'explique par l'éducation uniforme que recevaient les artistes,

tous adonnés, quel que fût leur art, à l'étude des sciences mathématiques; les progrès tiennent au perfectionnement de la perspective, dont la précision rigoureuse ne laisse rien au hasard. Jamais l'art ne s'est plus inspiré de la logique, et la logique fut le lien qui réunit si souvent les trois arts de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, en un seul artiste; tout en indiquant pour les diverses réalisations de la pensée une méthode unique : l'unité de composition. Aussi, l'ornementation faisant corps avec l'œuvre, tout concourait à l'ensemble avec une précision harmonique que n'a point connue le moyen âge.

Après Michel-Ange, l'architecture et la sculpture seront des arts séparés. La peinture ne se contentera plus de la fresque; en s'individualisant dans la peinture à l'huile, elle ne tiendra plus au bâtiment; tout en devenant plus précieuse par le génie de l'artiste, elle transformera les églises en musées.

Le quinzième siècle vit la puissance et la gloire de Florence s'augmenter, et chacun concourir à la grandeur et à l'ornement de la capitale. Après la dernière révolution, elle réunit les rênes du gouvernement entre les mains des Médicis, qui protégèrent les arts arrivés à leur splendeur. Cette famille toute-puissante, dont la fortune est immense, par une protection habilement calculée, substitue à la libre concurrence les commandes de la cour.

Lors de l'invasion, les Médicis ne songent qu'aux

réceptions princières. Grâce à leurs richesses, ils s'allient avec la maison d'Espagne, avec la maison de France. Les fêtes de Florence sont données en l'honneur de Charles-Quint, de Marguerite d'Autriche, de Dona de Tolède, et les artistes travaillent pour des étrangers qui ont presque détruit leur ville. Michel-Ange, pour s'y soustraire, est contraint de se retirer à Rome, devenue déserte depuis le sac de 1527.

Côme de Médicis dirige les affaires publiques ; il est surnommé le père de la patrie et des hommes de génie. Laurent le Magnifique et ses successeurs, dont le goût est héréditaire pour les lettres et les arts, font de leur maison le lycée des philosophes, l'arcadie des poëtes, l'académie des artistes. Dello, Paolo Ucello, Masaccio, les deux Piselli, les deux Lippi, Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli, les Ghirlandaji, la rendirent illustre.

Il est de fait que la Renaissance fut commencée avant l'avénement des Médicis, et que l'école florentine était dans son essor, sortie tout entière du mouvement municipal. Habiles à s'emparer de ce mouvement, ils aimèrent et protégèrent les beaux-arts par politique, afin de rétablir promptement la tranquillité; pour la sécurité de leur domination, il le fallait à tout prix.

Les peintures de ces artistes, suivant l'usage introduit par Giotto, étaient remplies de portraits, et souvent, dans l'adoration des Mages, les Médicis étaient représentés couverts des ornements royaux, comme

pour habituer peu à peu le peuple à voir s'établir la puissance royale de cette maison.

A la protection des Médicis venait se joindre celle de la riche bourgeoisie, dont l'émulation contribuait à ennoblir ses résidences et les chapelles des églises. Les travaux considérables qui furent exécutés à Florence à la fin du quinzième siècle servirent à former un grand nombre de peintres et de sculpteurs, qui firent proclamer la supériorité de Florence sur Pise sa rivale. On vit apparaître Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, Filarète, Rossellini, les Pollajuoli, le Verrocchio, dont les statues en bronze, en marbre, en argent, parurent quelquefois avoir atteint l'apogée de l'art, et rivalisèrent avec les œuvres des anciens.

Ces hommes habiles firent l'éducation de la jeunesse avec une telle universalité de principes, qu'ils passaient sans difficulté d'un art à un autre. Souvent le même artiste était à la fois sculpteur, fondeur de bronze, orfévre, niellateur, peintre et même architecte. Tel était à Florence l'enseignement pour les études, et au dehors l'émulation pour les artistes. Arrivant à une fortune inespérée, à la considération, au moyen de l'art, ils eurent la reconnaissance qui donne l'éveil au génie.

La vitalité de l'art italien était dans la fresque, enfantée par la légende religieuse ou patriotique; dans cet art, où l'exercice des forces physiques s'allie avec les plus hautes conceptions de l'idéal. Elle existait en-

core dans l'extension d'un métier à un art : de l'orfévrerie sortirent des peintres, des sculpteurs, des architectes; de l'orfévrerie naquit la gravure.

Tout le mystère de l'éducation rapide de ces ouvriers qui devinrent artistes s'explique par leur dévouement absolu à l'art. Telles étaient les circonstances « qui firent apparaître, à Florence, les beaux jours du siècle d'or, » comme le dit Vasari. Mais les degrés par lesquels elle progressa, et avec elle le reste de l'Italie, tiennent à l'immense progrès réalisé par l'étude de la nature, qui manquait de perfection dans le modelé et la perspective ; l'art des raccourcis n'était encore qu'à l'état d'ébauche. Pietro della Francesca, Brunelleschi, Paolo Ucello, découvrirent les lois de la perspective ; Masolino da Panicale, élève de Ghiberti, adonné spécialement à l'étude du clair-obscur, se perfectionna dans le coloris chez le Starnino, et cette éducation faite à deux écoles différentes produisit un nouveau style qui n'était pas exempt de sécheresse, il est vrai ; mais grand, harmonieux, supérieur à tout ce qui avait été fait jusque-là.

Masaccio, son élève, tout rempli des pensées de l'art, vivant au dedans de lui-même dans la méditation et la contemplation de la nature, fait époque dans l'histoire de la peinture. Vasari dit en parlant de lui: « Les œuvres des artistes qui le précédèrent étaient peintes, mais celles de Masaccio sont vivantes, et nul peintre ne se rapproche autant que lui des moder-

nes. » Il s'était formé sur les sculptures de Ghiberti et de Donatello; Brunelleschi lui enseigna la perspective, et il mit le comble à son talent par l'étude qu'il fit, à Rome, des statues et des bas-reliefs antiques.

Les peintures de la chapelle del Carmine, à Florence, sont les plus parfaites de Masaccio, et, pour se servir de l'expression de Pline : « *Jam perfecta sunt omnia.* » Les figures sont naturelles dans leurs mouvements, les raccourcis exécutés dans leur perfection; l'air des têtes fait pressentir Raphaël par la vivacité et la force de l'expression; le nu est peint avec art; les draperies sont simples et naturelles; le coloris est vrai, varié, d'une harmonie parfaite; le clair-obscur puissant.

Le *Carmine* est la grande école de Florence où vinrent se former Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël : les élèves consacrèrent la gloire du maître!

Depuis Masaccio, deux religieux se distinguèrent dans l'école florentine : frà Angelico et frà Filippo Lippi, qui termina la chapelle del Carmine. Ces deux peintres distingués furent, toutefois, surpassés par Benozzo Gozzoli, l'élève et l'imitateur de Masaccio. Il travailla au Campo Santo de Pise, œuvre terrible, dit Vasari, « capable d'épouvanter une légion d'artistes.» En effet, Benozzo déploya un grand talent de composition dans ces peintures, qui le placèrent au premier rang de l'école florentine après la mort de Masaccio.

Il faut encore mentionner André Verrocchio, célè-

bre sculpteur et peintre de talent. On raconte que Léonard de Vinci, son élève, ajouta, dans un tableau représentant le baptême de Notre-Seigneur, un ange plus parfait que les figures du maître; et le Verrocchio, se voyant surpassé par un enfant, ne voulut plus reprendre ses pinceaux.

A cette époque, André del Castagno introduisit à Florence l'usage de la peinture à l'huile. Avec ce double moyen de rendre la pensée, l'apogée de l'art italien ne tardera pas à être atteint, et Raphaël réalisera cet idéal de beauté divine et humaine qui avait toujours grandi depuis Giotto.

Sixte IV, qui venait d'ériger la chapelle à laquelle il donna son nom, fit venir de Toscane Sandro Botticelli, Ghirlandajo, Rosselli, Lucca de Cortone, Bartolommeo d'Arezzo, dont les œuvres furent exécutées vers l'an 1474. L'histoire de Moïse fut représentée en regard de celle de Jésus-Christ; la nouvelle loi fut opposée pour la première fois à l'ancienne; l'idéal à la réalité. Ce souverain pontife, sans avoir l'intelligence des beaux-arts, mais désireux, toutefois, de posséder ces grandes créations qui font la gloire des princes, donna une impulsion féconde à l'école romaine.

Ghirlandajo, maître de Michel-Ange, le fut encore des meilleurs peintres de l'époque suivante. Pollajuoli fit faire de grands progrès à l'anatomie, et passe pour être le premier des peintres italiens qui, en disséquant des cadavres, apprit par principes la raison du jeu

des muscles. Lucca Signorelli posséda aussi une vraie intelligence de l'anatomie, et l'on sait que Michel-Ange ne dédaigna pas de copier et d'imiter ses peintures du dôme d'Orvietto.

A la fin du quinzième siècle, l'école florentine avait accompli un grand progrès par la forte éducation et l'énergie de ses artistes, dans leur ascension à l'idéal. En observant les figures et les portraits de cette époque, il semble que les personnages vont entrer en conversation avec le spectateur. Cependant il restait encore à perfectionner la beauté idéale de la forme, l'unité dans le dessin, le coloris, la composition, l'effet général et la perspective aérienne; mais, partout en Italie, il s'opérait un mouvement dans les idées qui portait les esprits à la recherche de ces qualités complémentaires.

La plupart des belles églises, des palais qui se voient à Milan, Mantoue, Venise, Rimini, Pesaro, datent de cette époque, ainsi que plusieurs fabriques de Florence et de Rome, où la magnificence s'allie à la beauté des proportions. Tous ces monuments, devant être ornés de peintures décoratives, excitaient parmi les artistes cette noble émulation qui grandit les talents au profit de l'art, et à la gloire de ceux qui les exercent.

Le dessin de ces maîtres consciencieux, habitués aux fortes études, se ressent des agitations violentes du temps où ils vivaient. Malgré la sécheresse des

contours, leur dessin pur et correct les rendit précieux au siècle suivant; car cette précision des peintres du quinzième siècle est bien préférable au laisser aller ou à la grâce maniérée introduite dans les temps postérieurs. Cette austérité produisit l'état le plus heureux signalé dans les fastes de la peinture. Ce fut alors que les différentes écoles d'Italie, qui se copiaient et se ressemblaient entre elles, commencèrent, avec la maturité, à prendre un caractère particulier qui les rendit originales. Tout ce qu'il y avait d'instinctif, de spontané, dans la race de chaque province, revécut dans l'œuvre de ses peintres. En parcourant l'Italie, on reconnaît encore aujourd'hui les types dont ces grands hommes s'inspirèrent, tant ils surent exprimer naïvement, profondément, le caractère local.

Rome avait aussi ses artistes, qui, sans être sortis de leur pays, firent progresser l'art; néanmoins, jusqu'à la fin du quinzième siècle, Florence fut la grande académie, l'Athènes de l'Italie.

Le Pérugin est le seul de son époque, parmi les artistes des États romains, qui travailla à la chapelle Sixtine; toutefois il ne devint un grand peintre qu'après avoir étudié la perspective avec Pietro della Francesca et chez le Verrocchio; puis il compléta son talent par l'étude des œuvres de Masaccio et des autres grands peintres qui florissaient alors à Florence.

Le Pérugin surpassa ses contemporains par la grâce qu'il sut donner aux têtes de femmes, à celles des en-

fants, de même que dans l'exécution du paysage, dont la dégradation, dit Vasari, était inconnue avant lui à Florence. Sa réputation lui attira un grand nombre d'élèves qui répandirent sa manière dans toute l'Italie; mais sa plus grande gloire est d'avoir été le maître de Raphaël.

Les noms de la plupart de ces hommes intermédiaires qui ont préparé les voies du progrès par un travail soutenu, consciencieux, plein de foi, sont restés inconnus; et à peine venaient-ils de mourir, que la lumière s'est faite éclatante. Tant de vies d'hommes ne servirent qu'à rendre Raphaël plus illustre, à lui révéler les trésors de son individualité.

Les vies d'artistes, prises isolément ou sous un point de vue anecdotique, n'apprennent que peu de chose; mais on se passionne à suivre le développement de l'art dans ces vies obscures, qui, arrivant peu à peu à la lumière, viennent se résumer dans l'âme d'un homme de génie qui lui donne toute sa puissance. De notre individualité, de notre travail consciencieux, nous augmentons une force qui croît sans cesse, jusqu'à ce qu'une organisation puissante s'en empare.

Les peintures du Campo Santo vont être surpassées, cependant, l'art ne présentera plus cet avenir infini. La décadence est bien dissimulée par les grands génies du seizième siècle. S'ils résistèrent aux influences politiques de leur temps, ils le durent à cette éducation solide de la fin du siècle précédent. Ils résumèrent le

développement artistique des initiateurs, ils n'eurent qu'à jouir des ressources accumulées avec tant de labeur.

L'art s'alimente de la moralité, de la nationalité, du génie d'un peuple. Les calculs individuels, égoïstes, ne peuvent rien pour son développement; les puissantes émotions communes, la solidarité, la foi, peuvent seules provoquer, développer ou entretenir une grande expansion de l'esprit. « L'amour de la gloire, dit Pétrone, a existé dans les artistes, tant que les peuples ont honoré les arts; quand l'amour de l'argent chassa ce respect du cœur des hommes, les artistes eux-mêmes déchurent.

« Chez les Grecs, les artistes, libres comme les héros dont ils retraçaient l'image, n'étaient pas enchaînés ou détournés de leur véritable destination; leur religion, leurs mœurs, leurs idées, tout leur permettait de suivre uniquement l'impulsion de leur talent, d'allier la beauté pittoresque au charme des souvenirs nationaux. Le génie restait indépendant tout en obéissant au sentiment patriotique; fier du but qu'il se proposait, maître absolu de ses inspirations, il ne consultait que les lois de l'art pour créer des chefs-d'œuvre qu'il n'aurait pas produits s'il n'avait uni la liberté de l'artiste au patriotisme du citoyen.

« Les sentiments désintéressés, qui font la moralité du talent, en assurent la gloire; l'amour de l'or fait

faire des choses difficiles, mais l'amour de l'art produit seul les chefs-d'œuvre. »

Les peintres de la Renaissance enseignèrent aux peuples encore barbares des temps modernes à représenter la belle nature, c'est-à-dire la nature complétée par l'art des nations civilisées de l'antiquité. Ils firent descendre l'idéal des cieux de Dante, pour le traduire en formes visibles, colorées, qui parlèrent aux sens pour embraser les âmes de ce feu mystérieux descendu du ciel. Ils mirent encore leur idéal à peindre la femme, prenant pour texte la donnée chrétienne, et, faisant effort pour ne lui faire rien perdre de la divine conception de la Vierge-Mère, l'art exprima la maternité par la beauté. Une fois redescendue sur la terre avec cette consécration, la femme ouvre une ère nouvelle, où l'esprit parvient au plus haut degré de développement et de fécondité. L'amour de Dante devient l'idéal d'un peuple, car rien n'est perdu pour la réalité : ce qu'un peuple sent, un homme de génie l'exprime.

Cette Béatrix céleste redescend sur la terre; chaque peintre en imagine un des traits; elle est accomplie dans Raphaël, qui sait lui donner une sérénité, une beauté, une grâce inexprimables. Elle chante les louanges de la reine des cieux, « de cette Mère de miséricorde, véritable médiatrice auprès de Jésus-Christ pour la rémission des péchés et la grâce de la vie éternelle. » Cette beauté divine ne parle si bien à

l'esprit que par la beauté des formes; admirable accord de l'âme et du corps, de l'étude de la nature et de l'inspiration divine, que le christianisme seul a pu faire naître.

Léonard de Vinci chercha dans l'étude de la nature universelle l'unité qu'il désespérait de trouver dans l'étude de la figure humaine. Il pressentait que des lois identiques, régissant toutes choses, lui feraient trouver dans l'art une forme plus simple, plus vraie, plus belle. Il eut le pressentiment des temps qui commençaient, et il eut, autant qu'on peut l'avoir, l'universalité des sciences et des arts. Au moyen de ces connaissances générales, il put créer en lui-même cette harmonie universelle qui les comprend toutes, et que plusieurs siècles d'expériences et d'inventions parvinrent à fonder.

Personne n'improvisa plus facilement que Léonard de Vinci; il triompha de tous ses rivaux dans la musique; il excella dans la sculpture, la géométrie; il s'occupa avec succès de chimie, d'astronomie, et, comme ingénieur-architecte, surmontant de grandes difficultés, il fit le canal de la Morte Sana, qui porte les eaux de l'Adda sous les murs de Milan.

A l'exemple des anciens Grecs, il rechercha la beauté dans la nature; comme eux, il eut tout à la fois la noblesse, la grâce, l'énergie; terrible quand il représente des combats, il est plein d'un charme céleste lorsqu'il peint des vierges et des anges.

Léonard de Vinci doit être regardé comme le créateur de la philosophie moderne : avant toute théorie, il voulait l'expérience. Il renversa, dans les sciences naturelles, le règne des idées traditionnelles; dans l'art, il ne se soumit à aucune imitation. Avec l'étude des faits, il débarrassa l'anatomie des ténèbres dont elle était enveloppée, et publia des traités qui avancèrent prodigieusement cette science; il créa les voies nouvelles du clair-obscur et de la perspective aérienne.

Son *Traité de la peinture*, imprimé à Paris en 1651, doit être compté comme l'un de ses meilleurs ouvrages. Le Poussin en fit les dessins, et il avouait qu'il lui devait une partie des connaissances qui l'ont rendu célèbre. Léonard de Vinci recommande de peindre beaucoup d'après nature, de choisir ce qu'elle a de beau, de connaître la perspective, l'anatomie, les effets de la lumière; d'étudier l'histoire et les différentes passions des hommes.

De tous les artistes italiens, Léonard de Vinci eut la conception la plus élevée, la plus sublime; et, voulant atteindre à la plus grande beauté possible, il s'aida de tous les arts, de toutes les sciences qui en rendent l'intelligence plus vaste, le sentiment plus profond. Il fut non-seulement l'héritier de ces grands travailleurs du quinzième siècle, mais encore, par l'universalité de ses études, il parvint à la réalisation magistrale des premiers artistes du seizième siècle. On peut dire,

de plus, qu'il fut le précurseur de l'ère nouvelle qu'ouvrit Galilée.

La mort de Léonard de Vinci est célèbre : quoi de plus touchant, en effet, que ce vieillard illustre terminant sa noble carrière dans les bras de François Ier, et dont le dernier soupir est un acte de reconnaissance !

L'Italie impuissante contre une fatalité d'événements nés des factions et des discordes civiles, les arts et les sciences sont le seul champ qui lui reste. Et, pour ne parler que de Florence, elle enfante Léonard de Vinci, Michel-Ange, Machiavel, Strozzi, Savonarole, glorieuse génération qui venge bien l'Italie des reproches de corruption qu'on lui adresse : son génie survit inattaquable dans ses grands hommes.

Le seizième siècle présente le spectacle d'un peuple qui échoue dans toutes ses espérances, et conquiert ses vainqueurs par les arts, nous soumettant encore à cette domination. Leurs œuvres, pleines de foi, de sérénité, de quiétude, semblent protester contre la violation de l'Italie. François Ier, Charles-Quint, subissent leur influence, ils sont subjugués par le génie national.

Dans la peinture vénitienne, l'Italie triomphe sans autre ornement que la nature humaine elle-même, sans autre magie que son soleil. Ce grand concert d'hommes de génie, au seizième siècle, constitue réellement la nationalité italienne, rêvée par le moyen âge, qui conservera, par ce fait, l'admiration des âges futurs.

Ces hommes sincères s'emparèrent de la nationalité

chacun à sa manière; ils en exprimèrent la crise. Artistes, philosophes, orateurs, politiques, ils sont tous hommes d'action; ils ont tous quelque chose de fier, d'indomptable, qu'aucun malheur ne saurait abattre.

Léonard de Vinci, trop à l'étroit dans Florence, part pour Milan; Michel-Ange va à Rome, où il se retire du monde dans son art, de son art dans sa conscience: il fait le *Jugement dernier*.

Ces hommes de génie travaillent dans toutes les villes d'Italie; ceux qui meurent jeunes semblent avoir produit comme des vieillards. Soutenus par de bonnes doctrines, ils s'abandonnent à leur génie, ils se livrent à leur inspiration; temps héroïques de l'individualité, où un homme représente mieux l'Italie que le peuple italien.

Avant eux, les difficultés de l'art étaient vaincues, les sentiers étaient frayés, tout était trouvé, mais immobile, tendu, sentant l'effort. La fresque participait encore de la mosaïque par la tranquillité un peu roide des figures; l'orfévrerie, influant sur la peinture, laissa trop voir l'habileté du ciseleur et du sculpteur, quelques hommes viennent, tout prend vie : ce sont des hommes d'action. Ils s'emparent de la fresque, qu'ils façonnent à leur sûreté d'exécution, pour donner la vie au regard, la dégradation au clair-obscur, de façon à réaliser ce miracle de beauté divine et humaine qui a grandi successivement dans l'imagination des artis-

tes; l'art italien parvient à son apogée. Ces maîtres sont si libres, qu'ils se préoccupent moins de rendre la nature comme ils la voient que de la manière dont ils la sentent.

Malgré ces brillants résultats, la donnée de l'art au quinzième siècle n'en reste pas moins supérieure à celle inaugurée par les Médicis. L'art municipal n'existant plus, chaque citoyen ne peut plus surveiller ni s'assimiler les productions des artistes. Quelques noms, avec la faveur du pape et des Médicis, vont centraliser les grandes entreprises. Tout disparaîtra devant le divin Raphaël, le sublime Michel-Ange; les jeunes artistes deviendront les manœuvres, les aides de ces maîtres puissants; à la tradition d'une ville, d'une école comme Florence, ils substitueront le style d'un homme. Ils copieront ses tableaux, se bornant à imiter sa manière, au lieu de chercher à produire leur individualité, et de commencer par la fresque, comme le faisaient les peintres du quinzième siècle.

L'art italien, parvenu à son apogée, ne s'alimente plus des sentiments de la foule; il satisfait au caprice des princes, des hommes riches; plus ils sont riches, plus ils s'emparent de la vie des artistes, plus les bonnes traditions se perdent. Ces mêmes faits se reproduisent dans chaque école; chaque province s'individualise dans un homme de génie, qui, résumant ses tendances, révèle au grand jour la patiente accu-

mulation de toute une légion d'artistes, dont les travaux ont servi à les rendre possibles, à bâtir leur piédestal.

Il est acquis à l'histoire qu'il existe des époques où quelques hommes de génie viennent résumer les travaux de plusieurs siècles. Eschyle, Sophocle, Euripide, illustrèrent la tragédie antique; les grands auteurs latins vécurent sous Auguste, de même que les beaux-arts fleurirent sous Léon X, en Italie; sous Louis XIV, en France; sous Charles II, en Angleterre.

Les siècles antérieurs se formèrent sur des maximes généralement adoptées, lesquelles, se trouvant être les plus vraies, les plus justes, formèrent, à certaines époques, des élèves qui surpassèrent leurs maîtres; puis, les maximes venant à changer par le besoin de nouveauté inhérent à la nature humaine, le goût se trouva corrompu, et, avec lui, celui de toute une époque, jusqu'à ce qu'un génie supérieur, retrouvant le droit chemin, fasse briller l'art d'un nouvel éclat.

Au commencement du seizième siècle, Rome prit, à son tour, une grande importance par les immenses travaux d'art qui s'y exécutèrent. Depuis Sixte IV, elle devint le centre de toutes les écoles d'Italie et la réunion de tous les grands maîtres qui venaient y recevoir la consécration de leur talent. C'est donc à Rome que nous allons nous transporter pour admirer les chefs-d'œuvre des peintres qui ont conduit la Renais-

sance à son plus haut degré de gloire, et connaître des faits qui amenèrent la décadence de l'art.

Avec Raphaël, nous arrivons à l'époque la plus brillante, non-seulement de l'école romaine, mais encore des différentes écoles d'Italie. Au commencement du seizième siècle, Léonard de Vinci et Michel-Ange portèrent l'art au *summum* de la perfection; ce fut encore à cette époque que commencèrent à fleurir Raphaël, le Corrége, le Giorgion, le Titien, et les meilleurs peintres de l'école vénitienne.

Les artistes qui succédèrent furent bien inférieurs à ces maîtres admirables, soit qu'ils aient cherché à imiter leurs œuvres, ou à réunir les mérites divers qu'elles renfermaient.

Raphaël copia, dans sa jeunesse, les œuvres de F. Carnevale, puis il entra chez le Pérugin, dont il ne tarda pas à s'approprier le style. De là il passa à Florence, pour étudier les maîtres de cette grande école.

Possédant l'esthétique de son art, il ne se laissa pas influencer par les exemples qu'il avait sous les yeux; il ne rechercha que l'étude des maîtres capables de développer ou d'agrandir ses idées, tout en lui facilitant les moyens de les reproduire.

Dans les figures d'Adam et d'Ève du Vatican, on reconnaît que Raphaël s'inspira des œuvres de Masaccio, dont il étudia la grâce et l'expression. Fra Bartolommeo lui enseigna la perspective et une meilleure manière de peindre, de même que ses relations avec Léonard

de Vinci lui furent utiles sous le rapport de la théorie. Les peintures qu'il exécuta à Pérouse en 1505 témoignent des progrès qu'il fit à Florence; de cette époque date sa seconde manière.

Raphaël ne se contenta pas de copier le contour et les draperies des statues antiques que Rome possédait, mais encore l'expression, la simplicité, la noblesse et les principes sur lesquels était basé l'art des anciens. Par cette étude assidue, son style s'agrandit, son dessin se perfectionna. Éliminant les petites formes, les détails peu essentiels que présente la nature, il releva le choix des compositions par le choix des idées, comme on peut le reconnaître dans son tableau de l'*École d'Athènes*. On sait, de plus, qu'il commenta les œuvres de Vitruve, qu'il étudia l'anatomie, l'histoire, la poésie. Ses rapports avec l'Arioste, le Bembo, Castiglione, Calcagnini, etc., contribuèrent au développement de ses facultés intellectuelles, et, par conséquent, à l'élévation de son talent.

La présence de Michel-Ange, occupé à peindre la chapelle Sixtine, excita l'émulation de Raphaël. Michel-Ange, peu satisfait de tenir le second rang à Rome, s'unit à Sébastien, Vénitien, dans l'espoir d'obtenir de cette association des œuvres supérieures à celles du Sanzio : noble ambition de deux grands génies, dont le but était la perfection de l'art.

Après la mort de Jules II, Léon X, devenu son principal protecteur, fit détruire les fresques du Vatican,

exécutées par les peintres qui l'avaient précédé, afin de les remplacer par les œuvres immortelles du *Divin* Raphaël, comme on l'appelait alors.

Les madones de Raphaël sont en quelque sorte une inspiration de la donnée chrétienne et de la tradition du monde antique : « l'Italie se pare de ses ruines. » De là le caractère de gravité de ses Vierges, dont les plus jeunes ont cette douce austérité d'une civilisation qui réunit tant d'expérience. La représentation de la Sainte Famille consacra la famille naturelle d'une manière divine dans tout l'Occident, telle fut l'influence bienfaisante de cette beauté visible, au milieu de l'Europe barbare.

A mesure que l'idéal se réalise dans chaque ville, les artistes ne craignent pas de donner le costume moderne à leurs personnages, car l'effet essentiel de ce grand mouvement d'art est de déplacer le christianisme de la légende, pour le reporter dans l'éternelle nature humaine, et faire sentir les vérités du Christ dans chaque créature.

Le germe divin, contenu dans toute nation, dans tout homme, s'incarne sans cesse dans un type supérieur, se modifiant indéfiniment, suivant le développement de l'humanité. La beauté grecque s'est réalisée dans la statuaire ; la beauté italienne paraît dans la peinture ; mais ces œuvres n'ont point réalisé la beauté humaine tout entière, ni l'harmonie de toutes les perfections physiques et morales.

On a raison de dire que l'Italie de la Renaissance finit avec Raphaël; mais le monde ne finit pas là. Cet idéal, quelque parfait, quelque vaste qu'il soit, qui résume l'Italie antique et l'Italie du moyen âge, n'est pas tout l'idéal de la nature humaine. Il a si peu épuisé la réalisation infinie de la beauté, qu'après lui se manifestent successivement cette flamme du cœur émue, tendre, bienfaisante dans le Corrége, héroïque dans Michel-Ange. Après Dante, Shakspeare trouve ses types de jeunes filles d'une pureté, d'une vivacité charmante; puis Molière crée Henriette, qui a tout le charme et le bon sens de la France.

Raphaël est le dernier artiste de l'Italie qui ait cherché cet idéal de beauté divine et humaine, supérieur aux conditions de l'homme sur la terre. Ce que ses devanciers n'ont entrevu qu'en partie, il le conçoit dans sa plénitude, il l'accomplit dans sa perfection. Il est l'élu, le désiré du passé; il a tout compris, tout idéalisé; il a porté dans toutes les parties de l'art une âme si saine, si pure, si religieuse, que la raison s'en trouve raffermie.

Si les imitateurs de Raphaël ont été plus froids qu'inspirés, on doit l'attribuer à l'impuissance de s'identifier au génie d'un autre. L'inspiration de tout individu est au fond de l'âme qu'il apporte en naissant; aucun maître ne saurait suppléer à ce trésor d'individualité. Il faut voir ce qui est en soi, et, par un immense travail, obtenir la réalisation des spécula-

tions de notre esprit, pour les produire au grand jour : tels furent les principes des artistes du quinzième siècle. Les élèves de Raphaël, au contraire, cherchant à s'identifier au maître, demeurèrent impuissants à continuer son œuvre. Ce génie inspirateur n'étant plus au milieu d'eux, ils perdirent l'âme qui les animait ; sans base fixe, la foi les abandonna à mesure que les reflets du maître s'effaçaient.

Adrien VI, ennemi de toute espèce d'art, laissa inachevées les peintures de Raphaël, qui furent terminées sous Clément VII, de la maison de Médicis, par Jules Romain et Francesco Penni, surnommé *il Fattore*. A la suite de ces travaux, Jules alla se fixer à Mantoue, et Francesco passa à Naples. En 1527, lors du sac de Rome, maltraités par la soldatesque du connétable de Bourbon, Perino del Vaga, Polydore, Jean d'Udine, Peruzzi, le Parmesan, quittèrent Rome pour se réfugier dans les principales villes d'Italie, où ils formèrent des écoles, dont le goût moderne, s mbolisé dans les œuvres de Raphaël, ne tarda pas à se répandre.

La belle époque de la peinture, à Rome, ne va pas au delà du sac de cette ville. Depuis, l'art périclita ; les maniéristes remplacèrent les artistes qui avaient fait sa gloire ; il en fut de même jusqu'au temps de Clément VIII.

Sous les différents pontificats qui se succédèrent, les peintres furent très-nombreux à Rome, comme les poëtes sous Domitien, ou les philosophes sous Marc-

Aurèle. Chacun avait sa manière, son style particulier, et tous perdaient de leur talent par la célérité d'exécution que l'on exigeait d'eux. Aussi la peinture à fresque, principalement, devint-elle un métier, un mécanisme abandonné à la fantaisie des artistes. Le coloris n'était pas meilleur que le dessin; l'étude des sculptures antiques, celle de la nature, étaient mises de côté; jamais, à aucune époque, l'on n'avait porté plus de négligence, plus de laisser aller dans la pratique et la théorie. Quand les artistes ne franchissent plus les intermédiaires de l'initiation à l'art, quand il n'y a plus d'encouragements que l'échelle de la faveur, il en résulte promptement l'ignorance et la décadence.

Federigo Zuccaro créa l'Académie de Saint-Luc sous le pontificat de Grégoire XIII. Par émulation de Vasari, il écrivit un traité de la peinture, ouvrage prétentieux, dans lequel il parle du dessin intérieur, du dessin extérieur, des formes formelles, des substances substantielles, langage emprunté à l'école péripatéticienne, qui, au lieu d'instruire la jeunesse, lui présente un amas de spéculations stériles, et, disons-le en passant, ce défaut est commun au plus grand nombre des ouvrages sur la peinture.

Les travaux exécutés sous Grégoire XIII, Sixte V, Clément VIII, firent perdre à l'école romaine le bon goût qui l'avait distinguée; mais le grand nombre d'œuvres commandées par les papes la disposèrent à rentrer dans la bonne voie. Rome redevenait le théâtre

des meilleurs artistes de l'Italie, comme elle le fut sous le règne glorieux de Léon X.

Le Baroccio, formé sur le goût des peintures du Corrége, réforma l'école obscurcie dans toutes ses parties, mais principalement dans le coloris et le clair-obscur. Le Cigoli, le Passignano, le Vanni, lui durent leurs progrès, et l'on peut ajouter les noms de Roncalli, de Baglione, qui furent, au commencement du dix-septième siècle, les cinq plus grands artistes de l'Italie, choisis pour continuer les peintures du Vatican, commencées sous Clément VIII.

L'école des maniéristes, alors toute-puissante, reçut un grand coup par l'arrivée du Caravage. Son style, basé sur la nature, alliait la vérité du coloris à la correction du dessin. Il ramena la peinture dans les bons principes, réforma l'exagération et la crudité des couleurs, en faisant revivre les teintes simples et vraies du Giorgion, dont il avait étudié les œuvres à Venise. Sans posséder toutes les parties de la peinture, le Caravage réunissait au moins les principales à un si haut degré, qu'elles suffirent à lui faire tenir un rang distingué.

Les Carraches ne contribuèrent pas moins à rendre à l'école romaine une partie de sa splendeur première. Annibal, désigné par sa réputation, fut appelé pour peindre la galerie Farnèse. Il amena des élèves déjà très-distingués dans l'école de Bologne, tels que le Guide, le Dominiquin, l'Albano, Lanfranc, le Guer-

chin, etc., qui perfectionnèrent encore leur talent par de nouvelles études, et répandirent à Rome un éclat qui rappela les beaux jours de la Renaissance.

L'académie des Carraches servit de modèle à toutes celles que l'on créa depuis. Elle possédait d'excellents dessins, des statues, des bas-reliefs, de bons livres; on y étudiait le modèle vivant, la perspective et l'anatomie.

Après huit années de travaux assidus, la galerie Farnèse fut ouverte au public, et Rome admira la grandeur, la noblesse de ces peintures, qui, après celles de la chapelle Sixtine et des chambres du Vatican, étaient les plus admirables qui eussent été exécutées à Rome.

Depuis quelques années, les peintres étaient divisés en deux camps : les *Naturalistes* et les *Idéalistes*. Les premiers étaient représentés par le Caravage et ses imitateurs; les seconds, par le chevalier d'Arpino et ses élèves.

Protégé par Grégoire XIII, le chevalier d'Arpino exécuta de grands travaux qui ne tardèrent pas à le faire considérer comme le premier peintre de Rome. Ses luttes avec le Caravage et Annibal Carrache furent très-préjudiciables au développement des saines doctrines, et le principal obstacle que ces deux grands maîtres rencontrèrent pour réformer la peinture. « Un modèle qui contient des défauts, dit Horace, conduit facilement à l'erreur. »

On reconnut alors que, sous les pontificats précédents, l'or avait été dépensé à profusion pour des peintures dont la rapidité d'exécution avait conduit à la décadence de l'art. Un gouvernement, pour développer le goût du beau, doit non-seulement choisir les hommes les plus capables, exciter leur émulation, mais encore les astreindre à donner à leurs œuvres toute la perfection possible. C'est ainsi que l'école romaine, sans atteindre à l'élévation où elle était parvenue sous Léon X, produisit des artistes qui la relevèrent en grande partie.

La grande figure du Poussin vient se placer à côté des Carraches, et des élèves distingués sortis de leur école, pour les dominer de toute la hauteur de sa science. L'étude qu'il fit des statues antiques, celle du caractère des peuples qu'il représentait, donnèrent à son talent l'originalité qui le distingue. Il a su joindre à la beauté une grâce sage et sévère qui plaît à l'âme, sans porter les sens à la volupté; l'expression de ses têtes de femmes, leurs gestes, ont un sentiment d'élévation qui inspire le respect.

Le Poussin, comme on l'a dit, est non-seulement le peintre des gens d'esprit, mais encore celui des philosophes et des hommes vertueux. Par le choix des sujets, la manière dont il les a traités, l'expression noble, élevée qu'il leur a donnée, le spectateur se sent porté au bien; et, si le Poussin n'a pas eu cet abandon de sentiment que l'on trouve dans les œuvres de Raphaël, il

le rachète par la dignité de ses figures qui paraissent commander à leurs passions, à leur sensibilité, selon les enseignements de la religion chrétienne. Ses compositions sont le résultat de profondes méditations et plaisent par cela même; rien n'y est placé au hasard; une raison éclairée, un goût sévère, ont tout choisi, tout distribué dans ces nobles et savantes combinaisons. Les draperies ont un style imposant, elles sont agencées avec vérité, de manière à rendre le caractère distinctif des nations représentées.

Le Poussin, plus ambitieux de parler à l'âme que de séduire les yeux, s'est moins attaché au coloris qu'à la composition et au dessin. Sa couleur, néanmoins, est souvent très-belle, toujours en harmonie avec le mode du sujet, et l'on reconnaît facilement qu'il avait étudié, dans le principe, les œuvres du Titien. Lorsqu'on examine le tableau de la *Manne dans le désert*, le *Testament d'Eudamidas*, l'*Évanouissement d'Esther*, le *Moïse exposé sur les eaux*, les *Bergers d'Arcadie*, le *Paradis terrestre*, le *Déluge*, on est touché de l'harmonie du mode et de la couleur, qualité qui le place au premier rang dans cette partie de la peinture.

La noblesse de son style prend sa source dans un sentiment vrai de la nature, dans une âme calme, élevée, profondément religieuse. C'est d'une main paralytique et tremblante qu'il a peint plusieurs de ses chefs-d'œuvre, ce qui prouve bien que l'âme peut seule les produire.

Bellori nous apprend que le Poussin arriva à Rome, déjà peintre distingué, formé par les gravures de Raphaël plutôt que par les préceptes d'un maître. Il étudia les proportions du corps humain sur le *Méléagre* du Vatican; les arcs de triomphe, la colonne Trajane, les vases antiques, lui fournirent des accessoires qui rendirent ses tableaux précieux aux érudits. La composition de l'antique peinture des *Noces Aldobrandines*, celle des bas-reliefs, objets de ses constantes méditations, lui formèrent un jugement plein de goût pour les oppositions et le contraste des figures, la convenance des attitudes et le nombre des personnages nécessaires à exprimer le sujet. Il prétendait, avec raison, qu'une demi-figure de plus ou de moins suffisait à corrompre l'unité d'un tableau. Raphaël lui servait d'exemple pour l'expression des passions, et pour saisir le moment d'une action le plus propre à faire comprendre le sujet, et même à en donner une idée plus étendue qu'il ne le montrait.

Le Poussin se perfectionna dans l'art du clair-obscur avec le Fiamengo; il étudia la perspective dans les écrits du père Zaccolini; il fréquenta l'académie du Dominiquin, celle de Sacchi. Il approfondit la science de l'anatomie; étudia le paysage dans les œuvres du Titien dont il admirait la touche savante, et, principalement, d'après nature. On peut dire que, si les Carraches améliorèrent le paysage, le Poussin le porta au plus haut degré de perfection.

Le Poussin quitta Rome pour retourner à Paris avec le titre de premier peintre du roi; mais, fatigué de cette vie tumultueuse, après un séjour de deux années, il revint à Rome, conservant le titre et les émoluments de la place dont l'avait honoré Louis XIII. Son tombeau est dans l'église de la Rotonde, à côté de celui de Raphaël, réunion touchante des deux plus grands génies qui aient illustré la peinture.

Les beaux-arts, comme les belles-lettres, ne fleurissent jamais longtemps dans un État; celui qui atteint à la vieillesse peut les voir déchoir lorsqu'il les a vus naître. Plusieurs causes concourent à ce résultat : les calamités publiques, l'instabilité de l'esprit humain, le besoin de nouveauté, l'influence des artistes, le goût des amateurs, des princes, qui adoptent certains maîtres, tout en leur traçant tacitement le sentier qui doit les conduire à la fortune; telles sont les raisons qui firent déchoir les beaux-arts vers la fin du dix-septième siècle. Les tristes événements qui inquiétèrent les États romains, les discordes des princes, la fuite des Barberini, firent que sous le règne d'Innocent X, les commandes devinrent fort rares; puis l'horrible peste de 1655, sous Alexandre VII, fut l'une des principales causes qui amenèrent la complète décadence de l'art.

Le chevalier Bernin, plus habile architecte que grand sculpteur, resta l'arbitre des travaux de Rome jusqu'à la fin de 1680, époque de sa mort. Ennemi

de Sacchi, il favorisa Pierre de Cortone, son ami, qui était aussi expéditif que l'autre était lent et minutieux; péché capital, à une époque où la célérité d'exécution était seule préconisée.

Le Bernini rouvrit la voie au caprice; les bons préceptes s'altérèrent de nouveau, et, quelques années plus tard, les élèves du Cortone accréditèrent les plus fausses doctrines. On alla jusqu'à blâmer l'imitation de Raphaël, à considérer l'étude de la nature comme une superfluité. On se contentait de copier les figures des autres peintres, et de s'en servir pour ses propres compositions. Les artistes tendaient tous à éluder les études sérieuses, cherchant à produire avec facilité, aux dépens de la vérité; on dissimulait le dessin par des contours indécis, et, les types étant tous semblables, paraissaient appartenir à la même famille.

Les écoles les plus accréditées après la mort de Sacchi, de Berettini, et la dispersion des élèves des Carraches, étaient celles du Cortone, continuée par Ciro-Ferri; et celle de Sacchi, représentée par Carle Maratte. La première mettait l'idée au-dessus de l'exécution et tomba dans la négligence; la seconde excluait le laisser aller, mais rapetissait l'idéal. Chacune adopta quelque chose de l'autre : les contrastes exagérés plurent à quelques élèves de Maratte, et les élèves de Ciro-Ferri adoptèrent sa manière de draper les figures.

L'école du Cortone prévalut dans la fresque et s'agrandit; celle de Maratte, adonnée principalement à

la peinture à l'huile, s'appauvrit; toutes deux, encensées et soutenues par son parti, étaient employées indifféremment par les papes.

A la mort de Ciro-Ferri, arrivée en 1689, Carle Maratte donna le ton à l'art. Clément XI, auquel il avait donné des leçons de dessin, lui confia la direction de nombreux travaux qu'il fit exécuter à Rome et à Urbino, et, malgré ses compétiteurs, il se maintint à la tête de l'école de Rome jusqu'à l'avénement de Benoît XIV. Vinrent ensuite les nouveaux styles de Subleyras, de Battoni, de Mengs, mort sous le pontificat de Pie VI, qui termine la dernière époque de l'école romaine.

Si les peintres italiens avaient été encouragés par les princes et les papes, et considérés comme une puissance de premier ordre, les arts ne furent pas moins favorablement accueillis en France.

Les artistes les plus distingués de l'Italie vinrent à Paris, appelés par François Ier, qui les traita avec magnificence; et nous avons déjà parlé de son touchant respect pour Léonard de Vinci, qu'il appelait son père.

Après une période de guerres civiles et de meurtres, nous retrouvons, au dix-septième siècle, Simon Vouet, maître de Lebrun et de Lesueur, qui, après avoir étudié à Rome et réformé sa manière sur les exemples du Caravage, devint le restaurateur de la peinture en France.

Sous le ministère du cardinal de Richelieu, aurore brillante du siècle de Louis XIV, des bibliothèques, des musées, des palais magnifiques, s'élevèrent; l'architecture, réunissant la peinture et la sculpture, leur donna une puissante impulsion. Ce fut alors que Simon Vouet vint à Paris, appelé par Louis XIII, pour décorer les maisons royales, et principalement le palais du Luxembourg. Chargé de travaux considérables, il est le premier peintre français qui ait acquis une grande réputation. Pensionné dans sa jeunesse par Louis XIII, il passa quatorze années en Italie, et fut nommé prince de l'Académie de Saint-Luc, dans le temps où vivaient le Guide, le Dominiquin, Lanfranc et d'autres excellents peintres.

On ne voyait pas, à Paris, d'églises, de palais, de maisons considérables, qui ne possédassent des peintures de Vouet. Forcé de se créer une manière expéditive pour satisfaire à ses nombreuses commandes, il ne leur donna pas assez de soins, mais on reconnaît à ses compositions qu'il s'était formé sur les grands maîtres de l'Italie.

Les peintures qu'il exécuta à Rome sont jugées supérieures à celles qu'il fit dans sa patrie; et, s'il ne se fût pas abandonné à la facilité de son pinceau, il aurait laissé à la postérité des œuvres très-remarquables.

Sous le règne de Louis XIV, les encouragements et la considération accordés aux artistes s'accrurent en-

core. Doué d'un grand jugement, d'un goût naturel pour les beaux-arts, il s'entoura des hommes les plus habiles, leur inspirant la passion de la gloire, dont il était animé lui-même.

La noblesse française regardait encore les artistes comme de simples artisans, d'une nature inférieure à celle des gentilshommes. Louis XIV corrigea ses courtisans de ce travers, en donnant constamment l'exemple de la considération, du respect, que l'homme le plus puissant doit au savoir et au génie. Il récompensa Mansard, Girardon, le Pujet, Coysevox, les Coypel, et une foule d'autres artistes reçurent des pensions considérables. La bienveillance du roi allait au-devant du mérite; la jeunesse était encouragée, la vieillesse comblée d'honneurs. Il excita l'émulation dans les arts, en élevant les hommes d'élite au moment de leurs débuts, et en ne les abandonnant jamais.

La Régence, de même que Louis XV, ne sut pas porter le génie à créer de nouveaux chefs-d'œuvre; les beaux-arts s'affaissèrent comme en Italie, pour tomber dans le maniérisme. Les tableaux de genre des Watteau, des Boucher, des Lancret, remplacèrent l'art sérieux, la grande peinture fut abandonnée.

Dans les ouvrages des plus habiles peintres français, on reconnaît une tendance bien marquée vers la recherche de la beauté idéale. Ce goût se manifeste principalement dans le choix des sujets, le style des compositions; mais cette disposition particulière aux

artistes lettrés ne prend pas sa source dans le sentiment populaire de la nation. Le Poussin, Lesueur, Lebrun, ont été des savants passionnés pour l'antiquité; ils en ont étudié l'histoire, les mœurs, les costumes; ils se sont créé une vie à part, un monde idéal d'où ils tiraient leurs inspirations pour faire des chefs-d'œuvre, qui ne rappellent rien de la vie contemporaine. La partie poétique de leurs compositions est empruntée à l'histoire des temps bibliques ou à la mythologie, et l'érudition devient un auxiliaire indispensable pour comprendre tout l'intérêt que renferment leurs œuvres. L'école française, sous ce rapport, se rattache à celles de Rome et de Florence.

CONCLUSION

Les chefs-d'œuvre répandus dans les musées de l'Europe permettent, avec l'ouvrage que nous présentons, d'étudier avec fruit la théorie et la pratique de la peinture. Les mérites divers que présentent les écoles italiennes peuvent faciliter l'étude de la partie de l'art pour laquelle on se sent le plus d'inclination : depuis les œuvres élevées de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, les peintures du Titien, du Corrége, jusqu'aux sujets familiers du Bassan, on peut parcourir toutes les modifications dont l'art de la peinture est susceptible.

De même que les œuvres des anciens sculpteurs de la Grèce avaient fait sentir leur bienfaisante impulsion à l'Italie, en lui faisant connaître la beauté et l'idéal dans l'art; les Italiens, à leur tour, donnèrent de l'émulation et servirent de modèles à tous les peintres de l'Occident. Les élèves de Michel-Ange, de Raphaël, et Titien lui-même, enseignèrent la peinture en Espagne, en France, pendant que les artistes allemands instruisaient ceux de la Flandre et de la Hollande.

Les écoles qui ont cultivé les arts par transmission, sans rattacher leurs œuvres et leurs idées aux grandes pensées qui découlent de la religion ou de la philosophie, ont cherché à séduire les yeux par une imitation vraie de la nature. En un mot, ils ont employé leur génie à faire vrai; aussi excellent-ils dans le coloris, qualité dominante de toutes les écoles qui ont mis peu de poésie dans leurs compositions, et chez qui l'imitation a été à la fois le moyen et le but de l'art. Peut-être doit-on l'attribuer à une tournure d'esprit qui a pu leur être propre, aux idées introduites par la Réforme, ou à ce que le ciel ne leur a pas envoyé un Homère, comme à la Grèce, un Dante, comme à l'Italie.

On rechercherait en vain, dans leurs œuvres, cet amour profond de l'humanité, ce respect de l'homme, qui font de la peinture un art moral, relevé, poétique; ils n'ont jamais recherché la beauté idéale d'une manière synthétique, et, s'ils ont quelquefois rendu la

beauté des formes, ils ne doivent qu'au hasard de l'avoir rencontrée dans la nature.

« L'imitation est insuffisante à satisfaire les besoins de l'intelligence; mais encore elle est impossible dans le sens littéral du mot : l'art ne dispose pas des mêmes moyens que la nature. Il faut donc chercher en dehors de la réalité la fin qu'on se propose[1]. »

Il est évident que l'imagination vit de liberté, et qu'on la tue en l'asservissant. Il existe une relation intime entre l'idéal et l'imagination, entre l'imagination et la liberté. L'indépendance du talent se trouve tout entière du côté de l'idéal, et la servilité, la monotonie, du côté de l'imitation. La nature doit bien être consultée pour offrir des types variés; mais celui qui se borne à copier ce qu'il voit n'atteindra jamais à la même grandeur, à la même poésie que celui qui ajoute au témoignage de ses yeux le travail de la pensée, l'inspiration de la foi.

Nous voyons, en effet, que l'époque de la Renaissance brille par l'expression du sentiment religieux : les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Léonard de Vinci, du Corrége, du Titien, prouvent évidemment que l'Italie a dû au sentiment religieux ses plus fécondes inspirations; dans l'école française, il suffit de citer le Poussin et Lesueur. Voyez les œuvres de Phidias, lisez les lettres de Raphaël, publiées par Bottari; vous verrez que, malgré son admiration pour la Fornarina, il

[1] Gustave Planche, *Revue des Deux-Mondes*, 1855.

cherchait constamment quelque chose de plus pur, de plus expressif, de plus idéal, et que cette recherche a tenu une place immense dans sa pensée.

Il existe deux voies que l'expérience a consacrées de tout temps pour réaliser le sentiment de l'idéal dans les arts : l'éducation philosophique, et les encouragements du pouvoir.

La division de la richesse, en diminuant les grandes fortunes, a rendu les encouragements plus difficiles et plus rares. Or il est évident que la déchéance des grandes écoles de peinture coïncide avec la division de la propriété, le renversement des fortunes particulières. Les grands seigneurs encourageaient les arts; mais les hommes qui naissent pauvres et s'enrichissent par leur travail possèdent rarement les goûts des hommes nés au sein de l'opulence.

Néanmoins la France tient aujourd'hui le premier rang dans l'art contemporain, parce qu'il existe une tendance marquée vers les études sérieuses, et que l'État s'est substitué à l'aristocratie pour encourager l'expression du sentiment religieux dans la peinture. Le pouvoir municipal a été aussi un puissant auxiliaire au pouvoir central, et, sans cette intervention, nous n'aurions pas l'*Apothéose d'Homère*, le *Martyre de saint Symphorien*, le *Triomphe d'Apollon*, le salon de la Paix, l'hémicycle des Beaux-Arts ; les peintures murales de l'Hôtel-de-Ville, de Saint-Germain des Prés, de Saint-Vincent de Paul, etc.

Il n'appartient pas aux fortunes particulières de nos jours de susciter de telles créations, et l'on est en droit de dire que la condition de la peinture est meilleure en France que chez les autres nations de l'Europe. Nous constaterons encore que le budget des beaux-arts, en France, est à lui seul plus considérable que celui des autres gouvernements réunis.

La France a produit et produit encore de grands savants, d'habiles écrivains en tout genre, bien que les hommes de génie soient rares en tout temps, et l'on doit cette suite non interrompue d'habiles auteurs à la continuation des bonnes écoles de belles-lettres. On croit trop généralement que le hasard suffit à élever le génie de l'artiste ; et, s'il y a des exceptions, nous ne devons pas moins conclure que tel peintre, très-habile, fût devenu plus fort avec l'assistance de bons préceptes.

Le Romantisme, qui a régné dans les arts depuis 1830, a dirigé le mouvement intellectuel pendant plusieurs années, et la révolution à laquelle nous assistons est une preuve que l'esprit humain est entré en pleine possession de lui-même. Le mot d'ordre de la période dans laquelle nous sommes est dans le travail et la liberté de la pensée, qui se rattache essentiellement aux problèmes de progrès moral dont se préoccupent toutes les intelligences de notre époque [1].

[1] La lutte entre les classiques et les romantiques, qui a divisé l'opi-

Il est certain qu'après le moyen âge la Renaissance fit des progrès en raison du développement de la morale et de la liberté de la pensée, en ramenant toutes les études au point de vue de la conscience humaine.

A partir de Giotto, les artistes, tendant à la suprême perfection et à jouir de la liberté et de l'indépendance que produit le talent, reconnurent qu'il fallait réunir les forces éparses dans chaque individualité pour en former un faisceau, duquel l'art sortît triomphant. Sans cette association des idées, excepté quelques rares génies appelés à dominer le monde, la foule des artistes fût restée plongée dans l'ignorance, et c'est pour avoir méconnu ces principes que se fit la décadence des arts. On étudia le moins possible, et, pressé de produire ou poussé par l'amour du gain, on laissa de côté la partie philosophique de l'art, sans se douter que le vrai talent ne saurait exister sans elle.

En identifiant l'art à la vertu, on évite les faiblesses

nion depuis les Grecs jusqu'à nos jours, pourra durer longtemps encore; car chacune de ces doctrines, s'appuyant sur des vérités incontestées, ne peut trouver en elle-même des arguments assez puissants, assez victorieux pour convaincre la partie adverse. Le progrès philosophique dépendra donc de la découverte de ce moyen terme, dont l'office est de relier ces deux points antagonistes d'une même série, pour former une harmonie divine qui sera l'unité métaphysique de principes, c'est-à-dire l'identité finale entre le beau contemplatif et le beau actif.

La *Création* de Haydn, le *Don Juan* de Mozart, le *Faust* de Gœthe, et d'autres œuvres poétiques, peuvent être regardés comme le prélude de cette beauté définitive dont la connaissance mettra un terme à ces disputes qui durent depuis tant de siècles.

qui sont la conséquence d'études superficielles, car l'élévation de la pensée et du talent ne peut être que le fruit d'un travail laborieux et consciencieux; sans bases fixes, le talent s'évapore en de vaines productions.

L'époque actuelle a vacillé entre deux erreurs. La première est l'expression de ce sentiment, que les beaux-arts ne dépendent que de la fantaisie ou du caprice, et que les lois qui les régissent sont arbitraires ou incompréhensibles. L'imagination, emportée par le torrent de contradictions et de lois qui se combattent, porte l'esprit à conclure qu'il n'y a pas de règles.

La seconde consiste à rattacher la vitalité de l'art à certaines institutions qui en seraient comme les organes nécessaires, et de l'assujettir à un système préconçu de règles immobiles. Or la liberté est le seul point fixe. Elle cherche son équilibre à travers une succession d'hypothèses basées sur les lois incontestées de l'unité, jusqu'à ce qu'elle ait réalisé l'idéal qui est en soi.

Une œuvre d'art est une œuvre spontanée, conforme aux lois de la nature, du sentiment et de la raison. La raison, le sentiment et la règle sont trois termes nécessairement enchaînés, qui composent la formule des beaux-arts. — La règle est dans le principe d'unité, d'où émane l'idée d'ordre et d'harmonie que présente la nature elle-même. La raison et le sentiment servent à coordonner les unités particu-

lières, c'est-à-dire à trouver la loi générale en vertu de laquelle chaque unité peut s'accorder dans son développement avec toutes les autres. Les relations des diverses unités entre elles forment l'objet des beaux-arts, comme les relations des astres forment l'objet de la mécanique céleste; elles se découvrent, de même que celle-ci, par les données de l'expérience et l'application du raisonnement.

Le mouvement philosophique qui se produit en ce moment reproche à l'école réaliste de mettre de côté les intérêts moraux de l'humanité et de pousser au culte des intérêts matériels; et, à l'école romantique, son dédain pour le réalisme et ses spéculations subjectives. Or, comme il n'y a pas de vérité morale sans réciprocité, c'est-à-dire sans une balance tenue juste entre deux intérêts, l'éclectisme, qui choisit et rassemble ce qu'il y a de plus parfait dans les arts et les sciences pour en former un tout homogène, conduit nécessairement à la pratique des études propres à réaliser la somme de progrès auquel l'esprit humain peut prétendre, et c'est la règle qui fut adoptée par les maîtres habiles dont nous avons parlé, qui conduisirent la Renaissance à son apogée

Ces exemples démontrent que l'on ne doit voir dans les chefs-d'œuvre de l'art qu'un moyen d'augmenter et d'épurer le trésor des connaissances acquises, en même temps qu'ils doivent servir à nous révéler nos propres facultés; car rien n'est plus iné-

dit que ce qui est au fond de notre esprit. En rattachant l'art aux principes basés sur la philosophie, on n'aura pas à redouter la confusion, l'incertitude qui affligent l'esprit des artistes dont l'éducation a été incomplète; souvenons-nous aussi que la sincérité, la simplicité du cœur sont des qualités essentielles au développement du génie, qui, lui-même, vient s'épurer dans le sentiment des idées religieuses.

D. SUTTER.

PHILOSOPHIE

DES

BEAUX-ARTS

PHILOSOPHIE

DES

BEAUX-ARTS

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

DE L'UTILITÉ DES BEAUX-ARTS

Les beaux-arts servent à nous révéler le secret des harmonies de la nature, à répandre l'ordre et la grâce dans les ouvrages qui s'adressent aux besoins les plus relevés de l'intelligence; ils embrassent l'ensemble des connaissances physiques et morales, et leur but est de concourir au perfectionnement de l'humanité. Ils mettent en jeu nos plus nobles facultés; ils con-

tribuent à notre bonheur par le spectacle de l'harmonie, de la beauté, qui élève l'âme à Dieu, la dispose à ce qui est bon, et tend à rapprocher la créature du Créateur.

Sur ce terrain neutre, les opinions se concilient, les préjugés et les haines politiques s'oublient au lieu de s'exalter et de se combattre, tant la beauté exerce de puissance sur l'âme humaine.

Les sujets religieux ou historiques dans lesquels les plus nobles caractères sont mis en jeu, sont surtout capables de réveiller cette idée d'ordre, de beau infini, qui ramène au sentiment de la vertu; de même les beautés de la nature offrent dans son ensemble, à l'œil et à l'esprit, cette idée d'ordre, d'harmonie, par le moyen de l'unité.

On peut comprendre l'utilité des beaux-arts, en disant que l'harmonie contribue à dominer les passions en donnant le sentiment et l'habitude de l'ordre, du bon, du vrai. Par cette raison, dit Aristote, « Alexandre voulait que l'élite de la jeunesse fût instruite dans l'art du dessin, afin de parvenir à la connaissance du vrai beau, et il y eut un temps où les ateliers des artistes étaient aussi fréquentés que les écoles de philosophie. »

Les beaux-arts sont la gloire de la nation qui les protége; ils apportent à chaque peuple la morale et les lumières de la civilisation, en le dotant d'une nouvelle vérité ou d'un nouveau progrès, et perpétuent

la vie intellectuelle et morale des nations au delà même de leur existence matérielle; ils ouvrent des sources de prospérité publique, et préparent le triomphe de la religion et des mœurs.

En travaillant pour le profit des sociétés, en se proposant comme but le beau, l'utile et le bonheur des hommes, l'artiste remplira sa mission; car les beaux-arts ont été regardés de tout temps comme un puissant moyen de coopération lorsqu'il s'est agi de conserver ou de régénérer les sociétés.

Quand les Grecs voulaient témoigner leur respect pour les dieux, ils leur offraient en don des tableaux et des statues qui représentaient leurs victoires les plus célèbres ou l'image des hommes qu'ils voulaient honorer. L'émulation, qui en était la conséquence, développait chez eux le sentiment de la vertu, l'amour de la gloire et des belles actions.

« En contemplant chaque jour les chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, dit Platon dans son IIIe livre de la *République*, les génies les moins disposés aux grâces, élevés parmi ces ouvrages comme dans une atmosphère pure et saine, prendront le goût du beau, du décent, du délicat. Ils s'accoutumeront à saisir avec justesse ce qu'il y a de parfait ou de défectueux dans les ouvrages de l'art, dans ceux de la nature, et cette heureuse certitude de jugement deviendra une habitude de leur âme. » Il dit encore : « Nous aurons l'œil sur les artistes, afin que les ci-

toyens reçoivent de salutaires impressions de tous les objets qui viendront frapper les sens, et que, dès leur enfance, tout les porte insensiblement à aimer la droite raison, à établir entre elle et eux un accord parfait. »

Les beaux-arts passionnent les âmes élevées, sans cesse en contemplation devant les merveilles de la nature et du génie humain ; ils offrent ce que désirent tous les hommes, même au milieu de leurs rêves d'ambition, un abri contre les orages des passions, un port après de longues tempêtes ; ils donnent le calme, la paix d'une âme pure remplie d'espoir et de foi.

CHAPITRE II

DE LA NÉCESSITÉ DES RÈGLES

L'art ne consiste pas dans de certaines pratiques qui ont fait la réputation et la fortune de quelques peintres; le métier n'étant qu'un moyen de rendre la pensée, il faut nécessairement que la science soit réunie au sentiment pour constituer une œuvre d'art; et, lorsqu'un artiste possède la théorie, il trouve toujours un procédé de peinture en harmonie avec ses facultés intellectuelles.

Prétendre que le sentiment doit tout diriger dans l'art de la peinture, ce serait affirmer qu'il n'y a point de règles pour la perspective, l'harmonie des couleurs, la distribution des ombres et des lumières.

On doit au sentiment naturel, à l'expérience, la découverte des rapports, des analogies, et, par conséquent, des règles dans les arts et les sciences; mais ce sentiment ne peut parvenir à son complet développe-

ment que par l'étude des lois de la nature. Il procède par induction, il va du connu à l'inconnu, tout en s'étayant des connaissances acquises, qui servent de direction au génie.

Plutarque dit, en parlant de la fortune et du hasard : « Dans les arts, rien de ce qui est bien fait ne l'est par hasard, et je ne connais aucune œuvre qui ait réussi autrement que par la prévoyance et la science de l'artiste. Ils usent partout de règles, de lignes, de mesures, de nombres; et, dans tous leurs ouvrages, il ne se trouve rien qui soit fait témérairement et à l'aventure. »

Les règles ne gênent point lorsque l'art a été commencé avec elles; mais, s'il s'agit d'un artiste accoutumé à briller par un métier habile, sans autre base que le sentiment, on comprend qu'étant lié tout à coup par des préceptes qui lui sont étrangers, ses facultés puissent en être paralysées, si son jugement n'a pas la même force que son imagination.

Raphaël n'hésite pas à convenir qu'il ne possédait pas encore certaines qualités dont il ne faisait qu'entrevoir le principe, et plus d'une fois il constate « ce qu'il devait à l'examen des œuvres de Michel-Ange. »

Nous savons aussi qu'Annibal Carrache disait que le traité de peinture de Léonard de Vinci lui aurait épargné vingt ans de travail, s'il l'avait connu dans sa jeunesse.

Il est certain que les peintres célèbres partirent du

point où leurs maîtres avaient conduit l'art : ils s'élevèrent au-dessus d'eux par l'application de nouvelles lois qu'ils reconnurent en observant la nature, et qui influèrent sur la direction et le développement de leur talent.

Le but des beaux-arts est tout spirituel, il n'existe que dans l'âme, dans le sentiment de l'harmonie, sans laquelle il n'y a point de beauté, point de poésie, rien qui élève au-dessus de la prose de l'existence. Ce ne sont pas les objets extérieurs que l'imagination cherche à exprimer, mais l'harmonie que ces objets ont fait naître en elle.

Le véritable génie ne veut rien copier; il veut produire au dehors ce qu'il sent au dedans, et satisfaire à ce besoin d'harmonie qui l'élève si doucement au-dessus de la vie. Pour atteindre ce but, il faut qu'il soit soutenu par une parfaite connaissance des règles, et qu'il possède ce sentiment naturel qui en fait faire une juste application.

L'imitation parfaite peut donner le plaisir de la surprise, mais non le sentiment du beau; il n'a rien de commun avec l'harmonie. L'art est le vrai universel qui découle de l'application des lois immuables de la nature, et ce sont ces lois qu'il importe de connaître.

CHAPITRE III

DU GÉNIE

Le mot génie a deux acceptions sous un seul nom : le génie qui s'acquiert, et le génie qui ne peut s'acquérir. Le premier consiste dans une puissance fécondante de l'esprit, qui, à l'aide des doctrines et du travail, élève ses productions au-dessus des idées ordinaires. Le second est une faculté innée, plus forte que notre volonté, et par laquelle certaines choses sont mieux faites spontanément qu'à l'aide d'une grande application. Cette faculté toutefois paraît être insuffisante pour faire un grand homme ou un chef-d'œuvre.

Si le génie est considéré comme une aptitude particulière et non comme un résultat, on verra que l'exercice et le travail peuvent faire acquérir aux esprits bien organisés l'équivalent de cette faculté.

Buffon définissait le génie « l'aptitude à la persévérance; » cette définition établit que les facultés étant

développées et exercées par la persévérance deviennent des aptitudes ou des moyens dont la réunion forme à la fin ce que l'on appelle le génie. Nous en avons pour exemples le Dominiquin, Claude Lorrain, et même le Poussin, qui développèrent fort tard leur génie en adoptant une meilleure instruction.

Le génie est comme la terre qui ne produit rien qu'elle n'en ait reçu la semence; il a l'univers pour domaine. Il doit donc pour s'élever et se soutenir s'appuyer sur l'imitation de la nature, sur ce qui existe, ou ce que nous concevons comme possible, car les règles qui régissent la nature sont tracées par la nature elle-même.

Si l'imagination ne s'acquiert pas, elle est susceptible toutefois de se perfectionner, de s'enrichir, comme toutes nos facultés les plus sublimes. On reconnaît que l'imagination s'enflamme ou s'éteint, selon les situations de l'âme et selon les causes extérieures; dans tous les cas, on ne la confond pas avec le génie. Une bonne vue ne se donne pas; mais, de même que l'on apprend à voir, on peut exciter l'imagination et devenir plus clairvoyant.

« Nous sommes convaincu, dit Reynolds, que la beauté des formes, l'expression des passions, l'art de composer un sujet, donner de la grandeur à un ouvrage, sont des connaissances qui, en grande partie, peuvent s'acquérir par l'instruction. »

Il dit ailleurs : « L'invention est une des plus grandes

qualités caractéristiques du génie; mais, si l'on consulte l'expérience, on trouvera que c'est en se rendant familières les inventions des autres qu'on apprend à inventer soi-même, comme en lisant les idées d'autrui on s'habitue à penser. »

Le génie ne crée rien, à proprement parler; il s'approprie les faits, il les combine, il saisit les rapports, il choisit, il imite, et ne va point au delà. Si l'on croit que le génie crée, il faut reconnaître que créer c'est faire toute autre chose; autrement, ce mot, appliqué aux hommes, serait vide de sens. Inventer, dans les arts, n'est pas donner l'être à un objet, c'est le reconnaître où il est et comme il est : les hommes de génie ne sont créateurs que pour avoir observé.

On peut appliquer à la peinture ces paroles d'un critique célèbre : « Quel était le secret de ces grands maîtres dont nous rappelons la mémoire? s'abandonnaient-ils à la nature, à l'inspiration, à ce génie dont ils étaient si richement partagés? Non; tout leur art, tout leur savoir était de travailler comme s'ils n'avaient point eu de génie. On ne parlait alors que de versifier difficilement et de polir ces essais laborieux avec une constance infatigable. Ces esprits solides ne se laissaient pas éblouir par une première conception, quelque vive qu'elle parût d'abord. Ils attendaient que l'enchantement de l'amour-propre se fût dissipé, et revoyaient avec des yeux pleins de sévérité ces premières lueurs de l'imagination qui pouvaient surprendre leur jugement.

« Une application si sérieuse était le fruit d'une croyance austère; c'est qu'ils savaient que l'homme, condamné au travail de l'esprit comme aux peines du corps, ne pouvait arracher qu'à la sueur de son front les richesses de cette terre ingrate. Ainsi, sous l'ascendant de cette loi divine, ils travaillaient par principe et par conscience. La poésie, dans ses productions les plus enjouées, ne s'affranchissait pas de cette loi sévère. Ces hommes supérieurs étaient grands sous le joug, et nous sommes petits dans notre licence. »

Lorsque Boileau instruisait Racine à faire difficilement des vers faciles et naturels, il entendait par là que le génie le plus heureux, le plus fertile, doit se tenir en garde contre cette facilité légère et brillante qui séduit l'amour-propre; que l'expression, l'image, la phrase, qui s'offrent d'elles-mêmes, ne doivent être reçues dans le discours qu'après l'examen le plus attentif. Cet homme vraiment grand, parce qu'il était éminemment raisonnable, ne reconnaissait de véritable fécondité, de beauté durable, que celle qui était acquise par le travail, et par un travail opiniâtre. Il a posé ce principe comme le fondement de son école, et les ouvrages qui en sont sortis témoignent assez quelle en était la profondeur, la solidité.

On peut donc affirmer que le travail est pour beaucoup dans le génie, et qu'il en peut développer chez celui-là même qui s'en croyait le moins doué.

CHAPITRE IV

COMMENT LE PERFECTIONNEMENT MORAL CONTRIBUE AU PERFECTIONNEMENT INTELLECTUEL [1]

Si les dons de l'esprit ne sont pas toujours alliés aux qualités du cœur, si le talent, au lieu de se mettre au service de la vertu, se prostitue trop souvent au service de la vanité, de la frivolité, et même de la corruption, la douleur que l'on éprouve en faisant cette remarque n'annonce-t-elle pas, du moins, qu'on s'étonne de ce divorce contre nature, et qu'on s'attendait à retrouver en accord deux genres de mérite si bien faits pour aller ensemble? Est-il une plus belle alliance, en effet, que celle du génie et de la vertu?

Les succès qu'obtient l'esprit, quand il devient infidèle au cœur, ne sont-ils pas dus, en grande partie, à ce qui peut exister encore de bon, de généreux, de

[1] De Gerando, *Du perfectionnement moral.*

pur, dans une âme égarée par les séductions de la vanité ou les attraits du plaisir?

Les puissances de l'entendement sont, comme les facultés du corps, un instrument mis à la disposition de chacun de nous. Est-il donc étonnant que les passions s'en emparent, et qu'elles réussissent à former des hommes instruits et habiles? Toutefois les puissances de l'esprit ont avec celles de la volonté un foyer commun; elles se rencontrent dans le principe d'*unité* qui préside à notre nature; elles ne peuvent donc, dans leur développement, rester étrangères les unes aux autres, car il n'y a pas d'œuvres supérieures dans les arts, sans la volonté; il faut que la chose soit voulue, et, dans ce cas, vouloir, c'est savoir.

Le perfectionnement intellectuel consiste:

1° Dans les lumières acquises;

2° Dans le développement harmonique des facultés de l'intelligence.

C'est un heureux concert qui s'établit entre elles, lorsque chacune, croissant en énergie, remplit les fonctions qui lui sont propres, et qu'elles concourent à leur destination commune.

Le perfectionnement intellectuel conduit ainsi à l'accroissement des connaissances, et en même temps il rend capable d'obtenir des lumières complètes, coordonnées, réglées sur de sages proportions; il garantit du danger de la demi-science, plus fatale que l'ignorance.

On voit déjà que l'homme doit trouver dans l'habitude de se gouverner lui-même le moyen essentiel de soumettre ses facultés à cette sage subordination. On voit également que l'harmonie des facultés morales prépare, par de secrètes influences, l'harmonie des puissances de l'entendement; que l'âme, en s'appliquant à la méditation, introduit l'ordre et le calme dans les régions de l'intelligence, et assujettit toutes les facultés au service de la raison.

Tous les progrès, dans l'ordre des travaux intellectuels, dépendent du pouvoir de captiver son esprit. Or cette condition est éminemment favorisée par l'empire que l'âme obtient sur elle-même, par le recueillement, le calme, qui accompagne l'amour et la pratique de ce qui est bien.

Des intentions vénales peuvent engager dans la carrière de l'étude; le talent peut se mettre au service de l'ambition, de la vanité, de la cupidité même; mais cet intérêt calculé, aura-t-il rien de commun avec le goût de l'étude?

Le charme qui attache à l'étude pour elle-même, qui la fait préférer aux honneurs, à la fortune, qui suffit pour remplir de douceur une vie obscure, n'est-ce pas, en effet, quelque chose qui correspond en nous à un sentiment désintéressé, à ce qu'il y a de plus noble dans notre nature? Ne recherchons-nous pas les heures et les lieux qui sont les plus propres à favoriser la paix et l'indépendance intérieures?

On peut affirmer que le charme de l'étude ne se déploiera pas au milieu du trouble et des anxiétés de l'âme ; le recueillement qu'il suppose ne sera pas possible à celui qui laisse l'accès ouvert aux distractions du dehors; les douceurs qu'il répand resteront inconnues de celui qui est mal avec lui-même.

Les intentions vénales, qui substituent à un culte désintéressé un calcul de personnalité, trompent, d'ailleurs, ce calcul lui-même. Nous leur devons ces études superficielles, cette érudition d'emprunt, ces productions avortées qui attestent l'avidité de jouir, l'impatience de se produire. Nous leur devons les écarts des talents précoces, le prompt épuisement qui en est la suite. Nous leur devons les prétentions et les travers du bel esprit. Nous leur devons le triste spectacle de ces talents qui s'avilissent en mentant à leur mission, qui faussent à plaisir les idées et les sentiments, qui s'humilient par l'adulation, qui se vendent aux intérêts des partis, et tournent contre la vérité elle-même les armes qu'ils avaient reçues pour en soutenir la cause.

On peut ranger sous trois ordres principaux les facultés actives de l'intelligence, et rapporter à trois principaux points de vue les causes qui déterminent les succès dans les diverses carrières de l'étude :

1° L'esprit d'observation qui recueille les éléments des sciences et des arts;

2° Le jugement qui les met en ordre;

3° L'esprit de création, qui met en œuvre ces matériaux, pour produire les découvertes, créer les modèles, ou réaliser les applications pratiques.

Sous chacun de ces trois points de vue, les facultés de l'esprit peuvent recevoir de la vertu les plus précieux secours. Ces secours seront essentiellement le fruit de l'harmonie, de l'amour du bien, de l'empire de soi.

L'*esprit d'observation* est le messager que la raison envoie en avant pour explorer les lieux et préparer les voies. Il exige une attention libre, une réflexion indépendante.

Si le cœur est asservi, il est difficile que l'attention soit libre. Les passions sont la cause des distractions les plus fréquentes et les plus impérieuses. L'attention bien dirigée est l'empire de soi, appliqué à l'action de l'esprit : on ne voit bien que dans le calme.

Au moment de la surprise, l'objet brille d'un plus grand éclat, il se fait mieux remarquer; aussi faut-il attendre que l'émotion soit apaisée pour pouvoir le soumettre à une investigation approfondie.

L'action de la réflexion intérieure, par laquelle l'esprit s'interroge, se scrute lui-même, est le principe de toute étude philosophique; elle exige une liberté entière, parfaite. Or la vertu seule délivrera la réflexion des entraves qui la captivent. La vertu l'a déjà aidée à s'isoler du tumulte extérieur; elle l'a exercée aux interrogations sincères que l'âme s'adresse à elle-

même; elle a rendu la pensée familière à la pensée.

Pour être disposé à s'observer, il faut consentir à se voir, et pour vivre dans le commerce avec soi-même, il faut être satisfait de soi. La vertu décore cette résidence intérieure que le vice eût souillée; elle nous y retient, en y fixant le siége du vrai bonheur. Il faut une âme pure pour recevoir la vérité, comme il faut un milieu transparent pour recevoir la lumière.

Le calme ne doit pas être confondu avec l'insensibilité, car l'insensibilité n'est pas le calme. Si l'insensibilité délivre des sollicitudes qui se rattachent aux intérêts d'autrui, elle ne délivre pas de celles qui naissent de la personnalité. Le vide du cœur est aussi un principe d'agitation. Les affections douces, les sentiments généreux, rafraîchissent, reposent et fortifient l'entendement; les pensées sereines émanent de la pureté de l'âme.

L'ordre qui règne au dedans de nous facilite le travail de la réflexion comme la symétrie favorise l'observation des objets sensibles. Comment la vertu redouterait-elle ce regard investigateur, n'ayant que des motifs qu'elle peut avouer, et dont elle aime à se rendre compte?

On a cru trop généralement pouvoir traiter les sciences philosophiques comme les sciences positives; cette erreur a nui à leurs progrès. Elles exigent un instrument particulier : l'étude approfondie de soi-

même; et cette étude est intimement liée à la pratique des plus hautes vertus.

Il y a donc eu peu de grands philosophes, parce qu'il y a trop peu d'hommes éminemment vertueux. N'est-ce pas à ce titre que Socrate a été, dans l'antiquité, proclamé le restaurateur de la philosophie? Il enseigna que la science et la morale ont une source commune : la connaissance de soi-même. Dans ce principe unique, il renferma tous les principes de découvertes qui devaient guider ses successeurs dans les régions de la sagesse. Le célèbre oracle de Delphes ne peut être réellement compris que des gens de bien.

Le *jugement* a mille voies ouvertes à côté du sentier unique qui conduit à la vérité; dans chacune d'elles, on peut paraître original, par cela seul qu'on est infidèle à la droite raison. Pour produire de l'effet, il suffit trop généralement de réunir deux idées qui s'étonnent d'être ensemble : le paradoxe doit son succès à la hardiesse, à la nouveauté.

Les esprits justes ont paru pâles et la raison monotone à des sectes entières de philosophes qui faisaient profession de la dédaigner. La philosophie n'est-elle pas un long commentaire des lois de la nature, basé sur les leçons du bon sens? N'est-ce pas le bon sens qui, en se propageant, de conséquences en conséquences, et confirmant leur liaison, régit avec sûreté l'entendement dans les spéculations les plus relevées?

Le bon sens est au jugement ce que le naturel est au style. Le meilleur gardien du bon sens, c'est la vertu; la meilleure garantie de la rectitude de l'esprit, c'est la droiture du cœur.

Parmi les sources de nos erreurs, il en est deux principales qui tiennent aux rapports du jugement avec la volonté, c'est-à-dire, celles qui naissent de vues incomplètes et celles qu'enfantent les prestiges de l'imagination.

Dans les vérités complexes qui demandent de l'impartialité, un esprit prévenu par la passion ne considérera les objets que sous les aspects auxquels cette passion met du prix, et fermera les yeux sur ceux qui la contrarient. La passion prêtera une vivacité nouvelle aux images trompeuses qui empruntent les apparences de la réalité; elle se complaira à exagérer les apparences d'un fait, ou diminuera la distance des objets; elle y répandra avec complaisance les teintes qui conviennent à ses craintes, à ses désirs. Aussi, plus une opinion touche de près à nos intérêts, plus elle reçoit le caractère qui convient à ces intérêts. On est rarement d'accord sur les choses qui se lient aux affections individuelles; on se rencontre toujours sur les axiomes indifférents par eux-mêmes.

Combien de fois ne croit-on pas avoir une opinion, lorsque, dans la question, il n'y a qu'un engagement d'amour-propre? Et ce sont ces prétendues opinions qu'on soutient avec le plus de chaleur, pour la

défense desquelles on montre le plus d'intolérance.

Les influences morales viennent donc, de toutes parts, s'offrir à la raison comme autant de précieux auxiliaires; elles dissipent les nuages, affermissent les pas, rectifient les directions. Si elles ne peuvent prévenir d'une manière directe les préjugés qui naissent de l'imitation, de l'habitude, elles nous apportent néanmoins d'utiles moyens de contrôle.

Les préjugés qui dérivent de l'habitude ou de l'imitation reçoivent une extrême faveur de la servilité dans laquelle l'amour-propre se place à l'égard de l'opinion du monde; les aveugles routines s'établissent et se confirment par un défaut de vigilance sur soi-même. Tous les préjugés reçoivent leur confirmation de cette excessive confiance en nous-mêmes, qui rend les erreurs irremédiables; tous les préjugés se coalisent pour proscrire cet art savant du doute, qui renverserait leur empire, ouvrirait les voies à la recherche de la vérité. Or qui mieux que la modestie, cette fille sincère de la vertu, peut enseigner cet art du doute, cette salutaire défiance de soi, qui sont la meilleure préparation à la vraie science?

Un esprit sain se place dans une âme honnête comme dans sa résidence naturelle. En beaucoup de choses, la morale prononce pour nous d'une manière plus sûre que notre raison n'aurait su le faire.

La *faculté de création* engendre les découvertes dans les sciences, les modèles dans les arts, et fait passer

la théorie dans le domaine de l'application. Ce don de la nature, suivant ses degrés, reçoit les noms d'habileté, de talent, de génie. Cette faculté peut donc se séparer de la moralité du caractère, qui est toujours un mérite acquis, et se développer par l'éducation. S'il n'y a pas d'art qui supplée au talent, il est un art qui l'éveille et le cultive; or cette culture ne reçoit-elle aucun bienfait des influences morales? La nature n'a point été aussi avare du talent qu'on le suppose; seulement elle l'a réparti dans des degrés divers, sous des formes différentes, variant pour chacun les aptitudes comme les situations et les circonstances.

Que de germes cependant, qui, à défaut d'une culture favorable, ne se sont point développés, ou ne se sont développés qu'imparfaitement! Combien de talents, tout en excitant notre admiration sous quelques rapports, nous affligent par leurs écarts! Combien d'ouvrages heureusement conçus sont restés incomplets! Combien de dispositions restées stériles eussent été fécondées par les exercices de la vertu? Ces exercices n'auraient-ils prévenu aucune des déviations qui semblent rendre le génie infidèle à lui-même? n'y a-t-il donc aucun commerce entre le talent et le caractère, entre les conceptions et les mœurs; et la vie de l'entendement ne reçoit-elle rien de la chaleur de l'âme?

Qu'ils s'interrogent, ceux qui, dotés des faveurs de la nature, se livrent avec succès aux travaux de l'in-

telligence, et se croient dispensés d'améliorer leur vie! Dans les heures fortunées qu'ils consacrent à ces nobles opérations, ne sont-ils pas meilleurs qu'ils ne pensent l'être, et qu'ils ne se proposent de l'être?

Leur imagination ne dérobe-t-elle pas à la vertu ce que leur caractère n'a pas osé lui emprunter? Ne recueillent-ils pas alors en eux-mêmes une portion de cette vie morale qu'ils ont trop exclue du reste de leur conduite? N'est-ce pas elle qui, à leur insu, vient encore les animer de son souffle et leur suggérer en secret de hautes pensées?

Trois conditions essentielles concourent au développement de cette faculté créatrice dont on envie tant la puissance : premièrement, c'est une grande liberté d'esprit qui, se mouvant à son gré, va partout choisir les éléments nécessaires à de nouvelles combinaisons. Secondement, c'est le sentiment de l'ordre, le goût des convenances, servant à saisir les corrélations les plus naturelles, et qui, par des gradations harmonieuses, fait jaillir le connu de l'inconnu. Troisièmement, c'est cette énergie de l'esprit qui assemble et combine les idées éparses pour en former un faisceau d'où naissent les divers systèmes.

Or il n'est pas une seule de ces conditions que le concours des idées morales n'aide puissamment à remplir. L'empire de soi est nécessaire à la liberté d'esprit, parce qu'il est le principe de toute liberté intérieure. Le principe de l'ordre naît de l'amour du

bien, qui est le culte de l'ordre essentiel et parfait. L'énergie reçoit un secours précieux de ce régime salutaire, qui entretient la vigueur et la santé de l'âme. Les grandes pensées sont plus accessibles à qui contracte l'habitude des belles actions.

L'amour du vrai, du beau, cette passion noble, ardente et pure, exalte les forces de l'intelligence; elle est un avec l'amour du bien. Réhabilitons donc le talent dans sa dignité légitime, rendons-lui ses titres de parenté avec la vertu, titres qu'il reçut de la nature même, parenté qui l'encourage et l'honore.

Ne craignez point de chercher dans votre amélioration morale une vraie initiation aux exercices de l'esprit, vous qui dans les beaux jours de la jeunesse tressaillez d'un généreux transport en présence des perspectives que le génie ouvre à l'humanité, qui croyez entendre au fond de vous-mêmes son éloquent appel, qui vous sentez capables d'aspirer aux palmes qui lui sont réservées. Que vous faut-il? des points de vue élevés? Où en trouverez-vous de plus haut placés que dans ces sommités sur lesquelles notre nature entre en communication avec une nature supérieure? Où puiserez-vous de plus vives et de plus salutaires émotions que dans les affections généreuses qu'accompagne l'oubli de soi-même, dans le sentiment religieux, dans la foi?

Les habitudes vertueuses empêcheront le talent de se perdre dans l'oisiveté, de s'égarer dans une fausse

direction, de se dissiper dans de vaines conceptions. Elles lui conféreront son plus digne prix, lui prépareront sa plus belle couronne, en l'appelant à servir les intérêts de l'humanité.

Dans les arts brillants qui décorent la scène du monde, combien de pensées lumineuses, émanées du foyer de la morale, ont répandu au loin un éclat immortel! Quels types la vertu a offerts à la poésie, aux arts du dessin, à l'éloquence, à la musique elle-même! Quelle vie nouvelle, quelle âme elle a su répandre dans tous les tableaux dont l'imagination ébauchait les esquisses! Quelle sublimité elle a donnée à l'art oratoire, aux vues de l'histoire, aux considérations qui embrassent la connaissance des choses humaines! Les inspirations morales sont une source inépuisable de découvertes qui peuvent être obtenues dans les régions les plus diverses!

Toute création n'est qu'une combinaison. Or l'égoïsme est le plus actif des dissolvants, comme l'amour est le plus puissant de tous les principes d'affinité.

Une pensée forte est l'alliance d'idées qui se trouvaient à une extrême distance l'une de l'autre, mais qu'unit cependant une étroite analogie. Dans l'ordre des idées qui touchent aux choses humaines, l'amour et la vertu ont une puissance magique pour révéler ces affinités; ils sont l'expression de la force attractive et du sentiment exquis des convenances.

Il est une supériorité que l'égoïsme réclame et que

l'opinion du monde ne lui refuse pas : c'est celle de l'habileté dans les affaires. Il n'est pas étonnant que l'égoïsme soit bien inspiré, dans les calculs dictés par l'intérêt personnel, attendu la persévérance et l'ardeur qu'il met dans la poursuite des affaires; le choix des moyens lui étant indifférent, il suit des voies abrégées que s'interdit une moralité délicate. La vertu, sous ces rapports, reconnaît les désavantages de sa position ; elle l'avoue, elle s'en honore. L'estime d'autrui, la conscience de sa propre estime, donnent plus de fermeté, d'assurance, dans le commerce avec les hommes; on exerce sur son prochain une influence plus réelle, plus stable, quoique plus lente et plus tardive, par la confiance qu'on lui inspire, que par toutes les combinaisons de l'esprit.

Toute opinion que nous nous formons de notre prochain n'est qu'une présomption; d'où il suit que celui qui ne le juge jamais favorablement s'accuse, par là même, de le juger trop sévèrement. Celui qui ne se trompe jamais en absolvant les autres hommes doit se tromper fréquemment en les condamnant à tort. Si tel est le mérite de l'égoïsme, qu'il en jouisse, qu'il en triomphe, cet avantage est digne de lui.

L'esprit d'observation doit être secondé par la réflexion intérieure. C'est en nous-mêmes que nous étudions les autres et que nous trouvons la solution des problèmes que présente la société. En effet, ne jugeons-nous pas les autres hommes semblables à nous? S'être

mêlé au monde, l'avoir visité en tous sens, ce n'est pas encore l'avoir connu véritablement, ni l'avoir jugé, si l'on n'a pas appris avant tout à se connaître, à se juger soi-même.

Plus l'esprit a d'élévation, d'étendue, mieux il apprécie les rapports par lesquels les vérités morales se coordonnent entre elles, se lient à la destinée humaine, à la prospérité sociale, au bonheur individuel. La science de la vertu est l'héritage des grandes intelligences.

Donnons à nos facultés intellectuelles l'éducation qu'elles sollicitent elles-mêmes, et, loin de craindre leur progrès, faisons-le servir à notre perfectionnement. Exerçons ces facultés sur des notions justes, solides, à suivre des voies droites et régulières, à rester fidèles aux lois de la nature. Que le vrai, le bon, soient invoqués avec sincérité, et, par conséquent, recherchés, aimés pour eux-mêmes; on peut dire, avec J. Le Fèvre-Deumier :

> Le vice appesantit et fait ramper la flamme;
> Soigne donc tes vertus, pour élever ton âme.

Les philosophes n'ont pas cessé d'accuser l'imagination comme l'ennemie irréconciliable de notre raison, de notre moralité, de notre bonheur. Ils ont vu en elle la source des prestiges qui nous égarent, des vaines ambitions qui nous exaltent, de tous les troubles

qui s'élèvent dans notre cœur. Ces accusations sont, à quelques égards, fort justes, et peut-être ne sont-elles pas épuisées : l'imagination peut altérer de mille manières les notions du bien, et porter atteinte au culte dont elles déterminent l'objet.

L'imagination étant appelée à remplir des fonctions subordonnées, si elle reste abandonnée à elle-même, l'ordre des choses est renversé, l'empire de soi en est affaibli. Aussi remarque-t-on que l'abus de l'imagination amollit le caractère, et qu'il fournit un aliment abondant aux passions. Cet abus trouble la paix, principe de la vraie force; il substitue de molles et fugitives peintures à la solide substance des réalités; il prête le pernicieux secours des illusions à l'âme, qui, au milieu des épreuves, était appelée à se fortifier par la résistance; il promène dans le vague des rêveries l'homme destiné à accomplir des actions sérieuses dans un monde positif; il ne lui offre que des objets mobiles, soumis à son bon plaisir; transformant son existence en un vrai jeu, le gouvernement de soi-même en une véritable anarchie; laissant un libre cours à tous les écarts de l'indépendance.

Défendons-nous donc du penchant trop ordinaire de considérer les sujets qui se rattachent aux destinées de l'homme sous cet aspect que l'on appelle le *côté poétique!* On s'exposerait ainsi à faire valoir les accords superficiels qui charment l'imagination sur les sévères harmonies du devoir; à prendre l'élégance

des formes pour la bonté réelle, la grâce pour la vérité, le symbole pour la réalité.

Après avoir accablé l'imagination des plus graves reproches, la philosophie n'eût-elle pas dû être plus juste envers cette brillante faculté de l'intelligence, et reconnaître tous les services qu'elle en peut recevoir? Renfermée dans ses fonctions légitimes, dirigée à sa vraie destination, cette faculté ne doit-elle pas, comme toutes les autres, apporter son tribut au perfectionnement de notre caractère?

L'imagination nous met en possession de l'avenir, elle nous transporte à toutes les distances, elle nous fait concevoir les objets invisibles à nos sens, elle nous introduit dans la région du possible, elle soutient nos forces par l'espérance, elle étend notre existence au delà des limites du présent. Ne fît-elle que récréer et embellir notre vie intérieure par des jouissances pures et innocentes; ne fît-elle que nous attacher à la contemplation de la nature, elle nous conduirait encore, par cela seul, à une grande et instructive école. Ne laissons pas notre vertu s'évaporer en une poésie fantastique, mais permettons à la poésie de venir se mettre au service de la vertu.

Cette poésie, toute morale, apparaît de toutes parts sur le théâtre des œuvres de la Providence. Nous la voyons embellir toutes les scènes de la nature, si nous savons les considérer, non du seul œil du corps, mais de l'œil attentif et recueilli de l'âme. Elle retentit dans

l'hymne que célèbrent toutes les créatures; elle emprunte sa majesté aux phénomènes célestes; elle donne des expressions variées et gracieuses aux paysages, aux simples fleurs. C'est elle qui lève l'étendard autour duquel le patriotisme se rallie; c'est elle qui cueille la palme décernée au héros; c'est elle qui compose les attributs de la gloire.

Qu'ils s'avancent donc autour de l'image sainte de la vertu, tous ces arts créateurs qui font l'orgueil et les délices des hommes! Qu'ils forment son cortége, qu'ils viennent lui offrir leur encens le plus pur! Qu'ils saluent cette bienfaitrice du monde, et qu'eux-mêmes, transportés à sa vue du plus pur enthousiasme, se rendent dignes de recevoir d'elle un ordre de beautés immortelles!

Voilà la vraie vocation de l'imagination, l'esprit dans lequel elle doit être cultivée, dans lequel ses productions doivent être conçues. Alors elle apportera à notre âme, dans sa coupe brillante, non de funestes poisons, mais de salutaires breuvages.

La raison siége au faîte de toutes les facultés intellectuelles, elle est l'arbitre, la régulatrice suprême; elle assigne à chacun ses fonctions et ses limites. Armée de la méthode, elle classe, coordonne, distribue; armée du jugement et s'appuyant sur le bon sens, elle pèse, elle décide : l'ordre, la vérité, voilà son domaine.

C'est à la raison qu'est commis le soin de notre per-

fectionnement intellectuel, car elle est chargée de produire l'harmonie générale. Son énergie s'accroît selon le développement des facultés qui lui sont subordonnées; alors aucune influence n'est à redouter; toutes les influences sont salutaires. Si la raison n'est pas la vertu même, on peut affirmer, du moins, qu'elle en est la sœur. Elles ont la même physionomie, le même langage; elles obéissent aux mêmes règles; elles sont d'intelligence entre elles; elles communiquent et se concertent à chaque instant.

L'erreur ne fut jamais utile. Que devient la vertu la plus sincère, accompagnée d'un esprit faux? Non-seulement les forces qui nous avaient été données pour faire le bien se dissipent en applications stériles, mais encore, employées au hasard, elles se dirigent contre le but lui-même; elles servent à tourmenter les autres et soi-même sous les plus honorables prétextes. Il y a plus encore. Les fausses associations d'idées qui nous imposent des devoirs imaginaires au nom de la morale, tendent souvent, par une conséquence inévitable, à altérer la pureté du sentiment qui s'attache aux devoirs véritables; il ne se présente que de trop fréquentes occasions où les préceptes conventionnels et factices se trouvent aux prises avec les règles dictées par la conscience.

Il naîtra certainement de cette lutte des perplexités qui affaibliront l'autorité de la conscience, et quelquefois elle en sera même étouffée. Dès qu'on

déplace le point de vue, on multiplie les fausses conséquences : d'une erreur germeront mille erreurs imprévues, qu'on ne sera plus à temps de détruire. La morale ne redoute pas les investigations profondes dès qu'elles sont complètes ; elle redoute les vues superficielles et frivoles.

Le bon sens est le gardien et l'ami de la vertu. Il protége la rectitude des intentions et le calme du cœur ; il fortifie l'âme par la plénitude de la conviction. Le commerce de la vérité entretient la sécurité, la confiance, la constance, la solidité des résolutions, la dignité du caractère.

Le sentiment religieux se présente comme une conséquence inévitable à la suite de toutes les questions qui ont pour objet le développement de nos facultés intellectuelles et morales. C'est un légitime triomphe pour la religion de voir combien l'homme s'améliore en la suivant, et c'est aussi un beau témoignage en sa faveur que de voir tous les cœurs honnêtes tendre naturellement à elle.

Les vérités morales sont, en saine logique, les avant-coureurs des vérités religieuses. De même, tous les sentiments moraux invoquent les sentiments religieux afin de s'y purifier. Sous ce double rapport, la morale est une vraie initiation religieuse qui, elle-même, est essentiellement liée au culte des beaux-arts.

Chateaubriand dit, dans un article de controverse

religieuse : « ..... Il fallait prouver que, de toutes les religions qui ont jamais existé, la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres. On devait montrer qu'il n'y a rien de plus divin que sa morale, rien de plus aimable, de plus pompeux que ses dogmes, sa doctrine et son culte. On devait dire qu'elle favorise le génie, épure le goût, développe les passions vertueuses, donne de la vigueur à la pensée... qu'il n'y a point de honte à croire, avec Newton et Bossuet, Pascal et Racine ..... »

CHAPITRE V

DU BEAU IDÉAL

L'homme étant un composé de facultés physiques et morales, il ne saurait complétement sentir et percevoir, sans que son âme, son esprit et ses sens fussent mis en mouvement; aussi a-t-on donné le nom de *beau idéal* à ce genre de beauté qui charme à la fois nos sens et notre âme.

Le beau idéal se compose, par conséquent, de la beauté optique ou sensible, et de la beauté morale ou de la convenance.

Le mot beauté, dans son sens littéral, désigne ce qui frappe les yeux, et, par métaphore, ce qui s'entend, se sent, se goûte, se comprend; mais il ne s'applique aux qualités morales que par un procédé d'association. Ainsi on a donné le nom de *beau* à des choses qui, peu agréables à la vue, plaisent néanmoins à l'esprit. La pâleur de *Phèdre* ou de *Niobé* sera appelée *belle*, bien

qu'elle ne flatte pas la vue autant que l'incarnat de la jeunesse ou du plaisir; et, si à cette beauté morale il se joint une beauté physique, l'harmonie du geste, de l'expression, dans cet instant, *Phèdre* ou *Niobé* sera d'une beauté idéale.

Il existe dans le spectacle de la nature, même pour l'homme qui ne réfléchit pas, une beauté qui s'impose par l'organe de la vue, mais séparée de l'idée de bonté : ce qui est beau dans cette acception est beau pour tout le monde.

Par un beau soleil couchant, lorsque nous regardons les riches couleurs répandues sur l'horizon, nous admirons la beauté de ce spectacle, et nous nous écrions : Quelle belle soirée!... Mais transportons-nous sur le pont d'un navire balancé en pleine mer par la vague rougie, l'âme du marin s'emplit d'inquiétude : Demain, dit-il, nous aurons un vent furieux! Alors l'idée du bon ou de la convenance absorbe celle du beau, et cette splendeur du ciel ne sera pas, à ce point de vue, d'une beauté idéale.

Quelquefois la beauté optique est faible sur un objet dans lequel domine la beauté morale; alors il y a compensation, et cet objet n'en est pas moins beau de la beauté idéale. Par exemple, si l'on compare la beauté d'un jeune homme, dont les membres pleins et arrondis offrent un clair-obscur harmonieux, à la beauté d'un homme qui vit dans les combats, nous aurons deux figures bien différentes en beauté. Mais, la beauté

réfléchie ou morale se réunissant, dans notre esprit, à la beauté optique, elle modifie l'impression faite sur l'organe de la vue. Or ce guerrier au corps nerveux et musclé nous plaît par les indications de sa force, les marques de son fier caractère; en sorte qu'il peut remplir les conditions du beau idéal tout aussi bien que la figure plus unie d'un corps adolescent. L'*Apollon* et l'*Hercule Farnèse* sont dans les mêmes conditions : ce sont deux chefs-d'œuvre d'une beauté idéale.

Par cette distinction de la beauté optique et de la beauté morale, on comprend le genre de beauté de certains tableaux de Murillo, de Rembrandt, de Téniers, dont les personnages, affublés de guenilles, plaisent à l'aide de combinaisons optiques. Par la même raison, une tête qui sera laide optiquement pourra plaire si elle présente l'aspect de la beauté morale. Il y a donc dans la laideur le laid optique et le laid moral : leur réunion a fait dire de certaines personnes qu'elles étaient d'une laideur idéale.

« Aimer tout autre chose que le beau, dit Maxime de Tyr, c'est aimer la volupté. Le beau est quelque chose de plus vif que la volupté; il ne donne pas le temps de recevoir l'impression de la volupté, il ne laisse que le loisir de l'admiration. Notre âme exilée sur la terre, enveloppée d'un limon épais, est condamnée à une vie obscure, sans ordre, pleine de troubles et d'égarements, elle ne saurait contempler le beau ineffable avec énergie et plénitude. Notre âme

a une tendance continuelle vers l'ordre, vers la beauté. L'ordre moral ou spirituel, de même que l'ordre physique ou naturel, constitue ce beau avec lequel elle a une éternelle sympathie. »

Malgré sa constante ambition de dépasser les limites des grandeurs qu'il peut saisir, l'esprit humain est forcé de reconnaître les bornes de son intelligence, et de placer hors de lui le beau suprême auquel il ne cesse d'aspirer. La beauté de l'univers ne peut pas être plus sensible à l'homme que l'étendue infinie pour lui de cet univers. De même, l'idée qu'il se fait du beau n'est qu'une idée limitée, le beau ineffable est au-dessus de sa pénétration; la beauté du corps n'est pas la beauté par excellence, elle n'est, en quelque façon, que le prélude d'une beauté plus accomplie.

La beauté que les arts peuvent produire est si éloignée de cette beauté céleste, qui est hors de notre portée, que l'on ne saurait faire de trop grands efforts pour atteindre au moins les degrés possibles du beau idéal. Et, si la nature laisse échapper des productions individuelles qui s'écartent de l'harmonie, les arts, dans leur imitation, doivent les y faire rentrer en corrigeant les écarts de la nature par l'application des lois de la nature elle-même.

Cette fonction est semblable à celle de l'âme qui concourt à rétablir l'harmonie morale par l'étude de soi-même. Elle nous fait aussi coopérer au but général

de la nature en venant en aide à ceux qui souffrent. Aidons cet infortuné, versons quelques consolations dans son cœur, et nous verrons ce visage brisé par la douleur réfléchir encore l'image du bonheur. La Divinité, en nous donnant d'aussi nobles facultés, nous a élevés au-dessus des autres êtres de la création par cette faveur inappréciable.

Il faut conclure de ce qui précède que la beauté idéale ne peut exister que par la réunion de plusieurs objets et par l'harmonie de ces objets eux-mêmes.

CHAPITRE VI

DE LA GRACE

Le mot grâce est employé comme synonyme de beauté. Il sert à désigner certains charmes particuliers à la beauté, et, en même temps, une chose étrangère ou complémentaire de la beauté; aussi n'est-on pas généralement d'accord sur sa véritable acception, bien que chacun en ressente les effets.

La grâce est un mouvement de l'âme dont on ne juge que par l'action du corps, et cette définition est la plus généralement adoptée. La grâce est comme un voile transparent à travers lequel l'esprit se montre. Elle est attachée au juste rapport des attitudes, des gestes, des mouvements, des expressions, des pensées avec la fin qu'on se propose, et ces moyens ajoutent d'autant plus d'agréments qu'il sont employés avec facilité.

Bonstetten dit que « les animaux, même lourds comme les petits chiens, ont de la grâce, parce que leurs mouvements annoncent toujours une seule intention. Cet effet vient de cette sensibilité de l'enfance, toujours vive et concentrée dans la chose unique qui l'occupe dans le moment.

« Pourquoi n'a-t-on jamais de grâce lorsqu'on a l'intention d'en avoir? c'est que l'amour-propre qui inspire cette intention tarit le sentiment dont elle émane, et qu'on n'est jamais plus gauche que lorsqu'on est poussé par deux impulsions opposées. Toutes les passions agréables ont toujours de la grâce si l'on s'y livre avec cette innocence et cette naïveté du jeune âge qui ne doute de rien. »

En reconnaissant que la grâce ne saurait exister lorsque nous sommes entraînés par deux impulsions opposées, c'est nous ramener tout naturellement à l'unité, qui est la source de la grâce. Ainsi, pour qu'une femme nous paraisse réellement gracieuse, il est nécessaire que l'esprit reconnaisse qu'il y a unité entre les mouvements et l'intention qu'elle se propose, ou, autrement dit, qu'il y ait unité entre son action corporelle et la disposition de son âme.

La grâce se rattache donc essentiellement à la beauté morale et à la beauté physique; aussi n'est-il pas surprenant que la grâce parfaite soit offerte par la beauté de la femme, puisqu'elle est susceptible d'une délicatesse de sentiment qui maintient plus constamment

l'unité entre ses mouvements et ses intentions successives et presque fugitives.

C'est donc par métaphore que l'on emploie le mot grâce en peinture, et que l'on cite la grâce d'une tête ou d'une figure, car la peinture ne peut pas répéter les mouvements de la grâce naturelle; elle peut seulement indiquer et fixer ces mouvements en donnant l'idée de leur grâce.

Une draperie peut être belle par la disposition optique de ses plis et la convenance; et, si l'on dit qu'elle est gracieuse, ce sera en raison de l'aisance, de la naïveté de son jet, de son mouvement.

CHAPITRE VII

DU GOUT

Le goût qui s'exerce sur les beaux-arts n'est pas un goût factice; c'est une partie de nous-mêmes, née avec nous, et dont l'office est de nous porter à ce qui est beau. Il faut avoir de l'âme pour avoir du goût, et de la raison pour avoir un goût perfectionné. « Celui qui n'aura pas d'esprit naturel, a dit Vauvenargues, n'aura pas le goût juste. »

Les esprits supérieurs y arrivent par la relation naturelle de leur organisation morale; les esprits vulgaires, par la tradition d'un sentiment étranger, qui supplée à ce qui leur manque, et qu'ils finissent souvent, à force d'étudier, par croire leur appartenir.

De là cette grande lutte entre ceux qui, capables de sentir, jugent du goût par le sentiment, et ceux qui, ne sachant qu'examiner, en jugent par raisonnement.

Cette lutte, renouvelée de siècle en siècle, est connue dans le monde artistique moderne sous le nom de classiques et de romantiques.

Cette querelle entre le raisonnement ou la règle et le sentiment doit être tranchée une fois pour toutes; nous ne craignons pas d'affirmer qu'une peinture sans âme et sans chaleur pèche par l'absence des règles. Les lois de l'harmonie, de la composition, du contraste des couleurs, de la bonne disposition des ombres et des lumières, l'attitude et l'expression des figures, n'y ont pas été observées; et, pour connaître toutes ces règles, il faut non-seulement du sentiment, mais du génie.

Voici une définition du goût toute moderne, et peut-être la plus exacte : Le goût est le sentiment de l'ordre, de la mesure, dans le beau idéal. Le goût est donc un sentiment qui nous avertit si la belle nature est bien ou mal imitée; aussi ne donne-t-il son approbation aux œuvres d'art qu'à la condition de nous faire éprouver la même impression que la nature elle-même : les chefs-d'œuvre ne l'obtiennent qu'à ce prix.

Cette façon de connaître les règles du goût par le sentiment est plus fine, plus sûre que celle de l'esprit; car, sans elle, toutes les lumières de l'esprit sont presque inutiles à quiconque veut composer : Vous savez votre art en géomètre. Mais, lorsqu'on vient à l'application de la règle, qui dira si les pensées, les expres-

sions sont dans les conditions de cette règle? Or le goût seul guidera le génie dans l'invention des parties; c'est lui qui les unira, qui sera l'ordonnateur. Ces règles particulières sont écrites dans le livre de la nature, et, si vous ne pouvez y lire, on peut vous dire : *Retirez-vous, le lieu est sacré...*

Nous lisons dans Pascal : « Ce qui fait que certains esprits fins ne sont pas géomètres, c'est qu'ils ne peuvent du tout se tourner vers les principes de géométrie; mais ce qui fait que les géomètres ne sont pas fins, c'est qu'ils ne voient pas ce qui est devant eux, et qu'étant accoutumés aux principes nets et grossiers de la géométrie et à ne raisonner qu'après avoir bien vu et manié leurs principes, ils se perdent dans les choses de finesse où les principes ne se laissent pas ainsi manier. On les voit à peine, on les sent plutôt qu'on ne les voit; on a des peines infinies à les faire sentir à ceux qui ne les sentent pas d'eux-mêmes : ce sont choses tellement délicates et si nombreuses, qu'il faut un sens bien délié et bien net pour les sentir, et sans pouvoir, le plus souvent, les démontrer par ordre, comme en géométrie, parce qu'on n'en possède pas ainsi les principes, et que ce serait une chose infinie de l'entreprendre.

« Il faut tout d'un coup voir la chose d'un seul regard, et non par progrès de raisonnement, au moins jusqu'à un certain degré. Et ainsi il est rare que les géomètres soient fins, et que les esprit fins

soient géomètres; à cause que les géomètres veulent traiter géométriquement les choses fines, et se rendent ridicules, voulant commencer par les définitions et ensuite par les principes, ce qui n'est pas la manière d'agir en cette sorte de raisonnement. Ce n'est pas que l'esprit ne le fasse; mais il le fait tacitement, naturellement et sans art; car l'expression en passe tous les hommes et le sentiment n'en appartient qu'à peu.

« Les esprits fins, au contraire, ayant accoutumé de juger d'une seule vue, sont si étonnés quand on leur présente des propositions où ils ne comprennent rien, et où, pour entrer, il faut passer par des définitions et des principes stériles, et qu'ils n'ont pas accoutumé de voir ainsi en détail, qu'ils s'en rebutent et s'en dégoûtent. Mais les esprits faux ne sont jamais ni fins ni géomètres. »

Le sentiment peut faire connaître ce qui avait échappé aux recherches de l'esprit; alors, si l'on est possédé de l'amour de l'art, il faut consulter les œuvres des grands maîtres, les imiter, si l'on ne peut imiter la nature, car il n'est donné qu'à un petit nombre de pouvoir créer des modèles au genré humain.

Les beaux-arts, en s'élevant et en se perfectionnant, ont élevé et perfectionné le goût; et, sans cesser d'être naturel, il s'est trouvé plus fin, plus délicat, plus parfait dans les arts qu'il ne l'était dans la na-

ture. « Les arts nous rapprochent de la Divinité, dit Chateaubriand; ils nous font entrevoir une perfection au-dessus de la nature, et qui n'existe que dans notre intelligence. »

Les Grecs, doués d'un génie heureux, comprirent les premiers qu'il ne suffisait pas d'imiter simplement la nature, mais qu'il fallait la choisir. Ils sentaient qu'il était plus beau de charmer l'esprit que d'étonner ou d'éblouir les yeux. Ils jugèrent que l'unité, la variété, la proportion, devaient être les fondements des beaux-arts; et, d'après ces lois du goût et du sentiment, on vit la peinture prendre le relief et les couleurs de la nature, le marbre et l'ivoire s'animer sous le ciseau du sculpteur.

L'art doit donner à chacune de ses parties un degré exquis de force et d'élégance, et les présenter avec des contrastes piquants, qui les fassent paraître nouvelles; car la variété et l'excellence des parties sont les deux ressorts qui ont le plus d'action sur l'âme. Les arts se sont formés en s'approchant de la nature; ils se sont corrompus en voulant la surpasser. Le goût des meilleures choses s'émousse par l'habitude; on a recours à des efforts pour le réveiller; on charge la nature, on y met de l'affectation; et c'est ainsi que le goût des beaux-arts périt en s'éloignant des principes sur lesquels il repose.

La nature a distribué à chacun une portion de goût qui le dirige principalement vers certains ob-

jets. Les âmes bien conformées ont un goût général pour tout ce qui est naturel; et; en même temps, une préférence qui les attache à un genre particulier qui fixe les talents, et les grandit en les fixant.

Le goût peut donc admettre des préférences, pourvu qu'elles soient basées sur quelque partie de la nature. Les uns aiment le riant, d'autres le sérieux; ceux-ci le naïf, ceux-là le grandiose, le majestueux; tous ces caractères sont dans la nature et s'y relèvent par le contraste; il y a des génies assez heureux pour les embrasser presque tous.

CHAPITRE VIII

THÉORIE DE LA BEAUTÉ

La définition de la beauté est la clef de la partie libérale de la peinture, de même que la perspective est la clef de la partie technique. La connaissance du beau conduit à la connaissance de l'art, c'est-à-dire qu'elle enseigne à choisir, à composer, à harmonier les parties d'un tout, dans le but de charmer le cœur et l'esprit.

La beauté consiste dans le rapport des moyens avec leur fin. Un beau corps est celui dont les membres sont dans une juste proportion pour exécuter les mouvements qui lui sont propres, et la grâce de ces mouvements dépend de la facilité et de la précision du geste. L'homme moral est réjoui par la vue de la beauté; il admire sur de belles formes l'enveloppe précieuse de cette âme dont il est doué lui-même, et ce calme

bienfaisant, ce doux sentiment de l'existence, qui est le propre des belles âmes, l'élève au-dessus de l'existence commune et semble le rapprocher de la Divinité.

Les principes de la beauté ont été signalés dans les écrits des philosophes, mais leur application aux beaux-arts a été peu pratique; aussi l'idée complexe que renferme le mot beauté a-t-elle été rejetée au nombre des mystères que le génie seul est capable de pénétrer.

Cette opinion ne doit pas surprendre; car les écrivains qui se sont occupés de définir la beauté diffèrent tous dans l'analyse. Cependant, s'ils diffèrent sur la forme, ils tendent à se rapprocher sur le fond, et le but eût été atteint sans doute, si l'ont eût observé un ordre différent dans les recherches.

On eut dû reconnaître que la beauté résume la série des qualités qui constituent la beauté, comme la lumière blanche, par exemple, résume la série des nuances du spectre solaire.

Les anciens ne nous ont pas laissé de doctrine complète sur la théorie de la beauté, mais leurs œuvres sont là pour nous prouver qu'ils en avaient une bien arrêtée. Nous y reconnaissons une loi qui semble avoir été une, claire, grande, comprenant tous les cas, toutes les combinaisons. Leurs œuvres seront donc d'un grand secours pour reconstituer les éléments de la beauté, comme elles ont aidé l'architec-

ture moderne à reconnaître les proportions des différents ordres.

Il est certain que les anciens peintres et sculpteurs avaient, comme les architectes, leur *canon* pour la figure humaine : les écrivains parlent tous du canon de Polyclète.

Le Traité des proportions du corps humain d'Albert Durer paraît être basé sur des données antiques, et, malgré la grossièreté de représentation des gravures, le principe n'en est pas moins excellent; aussi devons-nous le recommander d'une façon particulière.

Dans les écrits modernes, on a répété beaucoup de lieux communs sur la belle disposition des lignes, sur le contraste des figures, sur le mauvais effet des lignes parallèles, des angles, des formes régulières, etc.; mais toutes ces maximes sont obscures, incertaines et souvent erronées. Le principe du beau étant connu, nous allons en faire l'application, en présentant une analyse des différentes parties que renferme cette idée complexe.

§ Ier

LE TYPE DU BEAU EXISTE DANS LE BEAU COLLECTIF

La sensation de plaisir que peuvent éprouver nos organes, si elle ne se rattache pas à nos vues sur

l'ordre et l'harmonie universelle, ne suffit pas à faire naître l'idée de la beauté générale de la nature. C'est par l'association des idées, comme l'a remarqué Dugald-Stewart, que nous éprouvons l'effet de la beauté. En effet, les lois de convenance établies par la nature sont bien plus importantes que les résultats qui plaisent seulement à nos yeux; et prétendre que tel objet, beau en lui-même, est un type de beauté, c'est parler uniquement d'après nos sens, et non d'après les intentions générales de la nature.

Si, par exemple, nous considérons l'homme comme le plus bel objet de l'univers, on doit sous-entendre que sa beauté excellente appartient autant à la beauté morale qu'à la beauté optique, ce qui implique le choix dans l'attitude, l'expression, le clair-obscur, le coloris. Par conséquent, on ne saurait s'exempter d'avoir recours aux combinaisons qui peuvent le plus embellir l'ensemble de l'individu ou tout le spectacle en général.

Une belle main peut bien, optiquement parlant, paraître laide lorsque les doigts sont écartés et étendus; mais, en faisant rentrer ces parties isolées dans l'harmonie optique au moyen de certains calculs dans la disposition des lignes, elle paraîtra belle. On serait donc très-embarrassé dans la recherche de ce qui constitue la beauté, si l'on croyait qu'elle existe dans tous les objets de la nature qui nous plaisent, sans la combinaison d'un choix collectif.

S'il en était autrement, on pourrait demander comment il se fait que l'homme et la femme, si différents dans leur constitution physique, puissent être également beaux. Or voilà une question qui jetterait dans le plus grand embarras, si l'on pouvait croire qu'ils sont le type le plus accompli de la beauté sensible. La nature n'a point pensé à faire des objets qui soient les plus beaux possibles pour les yeux seulement, elle a pensé à les faire bons dans leur espèce.

L'idée que nous nous faisons de la beauté en général est une; car, si l'on en supposait plusieurs, cela donnerait lieu à choisir. Par cette raison, les belles figures diffèrent peu entre elles, et sont plus difficiles à reproduire que celles qui ne le sont pas, parce qu'elles se rapprochent davantage de cette idée unique qui rend peu sensible le caractère de chacune d'elles en particulier.

Les figures laides, au contraire, diffèrent d'autant plus qu'elles s'éloignent de l'idée que nous nous faisons de la beauté, ressemblant en cela aux extrémités de deux lignes convergeant en un point : ces lignes sont une à leur intersection; près de cette intersection, leur différence est peu appréciable, mais elle le devient davantage à mesure qu'elles s'en écartent, et une imitation, même médiocre, peut suffire à les reproduire dans leur caractère et leur ressemblance.

On aurait tort de contester la beauté générale de certains êtres peu plaisants à la vue, tels que l'arai-

gnée, la chauve-souris, qui sont aussi belles, généralement parlant, aussi excellentes dans leur espèce que tout autre animal. Un naturaliste dira : J'ai pris une superbe araignée, j'ai trouvé un magnifique scorpion ; ces objets, considérés individuellement, sont dépourvus de charmes, à moins que l'esprit n'en soit dédommagé par la bonté ou la convenance. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à jeter les yeux sur les gravures qui représentent des animaux, des insectes, des plantes faisant partie de livres publiés sur l'histoire naturelle.

Que font les artistes qui représentent ces mêmes objets dans leurs tableaux, pour nous les rendre intéressants ? Ils saisissent les mouvements dont la combinaison dispose les parties dans un certain ordre qui produit la beauté optique de disposition ; ils combinent ensemble un grand nombre de parties, et, les lois de l'unité les dirigeant dans ces combinaisons, il en résulte que des objets monotones ou composés de parties contraires à l'harmonie prennent, par l'effet de l'art, l'aspect d'un tout charmant, que l'on peut encore appeler du nom de beauté.

Le type de la beauté ne se trouve donc pas dans tel ou tel individu isolé, mais bien dans la nature collective, ou dans le génie, qui rassemble les plus belles combinaisons de la nature.

§ II

DE LA BEAUTÉ OPTIQUE

L'art de choisir, de composer, d'harmonier les parties d'un tout, est entièrement compris dans les lois de l'optique; mais, pour découvrir ces rapports, il faut remonter d'abord aux lois de l'apparence.

Les objets nous apparaissent simultanément sous leur forme générale, leur couleur, leur modelé.

La forme comprend le géométrique et le perspectif, que l'esprit convertit aisément en réalité. La couleur renferme la couleur propre de l'objet et la couleur perspective, qui est plus ou moins altérée par les reflets atmosphériques et par les réflexions des corps avoisinants. Le modelé, ou clair-obscur, s'étend aux ombres déterminées par la direction des rayons lumineux, à la forme de l'objet, et aux reflets que peuvent renvoyer les parties éclairées.

La forme, la couleur, le clair-obscur, existent par masses; ces masses forment des lignes, et ces lignes ont divers caractères. Or, pour qu'un objet soit beau optiquement, il faut qu'il fasse naître le sentiment du beau par la combinaison de ces trois moyens. Ces moyens eux-mêmes étant composés, leur analyse fait une des principales théories de la peinture.

Le grand principe des Grecs, au moyen duquel ils embellissaient un tout et ses parties, était la loi de l'unité, qui était devenue sacrée par l'organe des philosophes et par les applications merveilleuses que les grands maîtres avaient su en faire, soit à la partie métaphysique, soit à la partie optique de l'art. Cette loi, expliquée dans les écoles, était rendue aussi intelligible que familière; en sorte que, depuis Platon jusqu'à saint Augustin, c'est-à-dire de quatre cents ans avant Jésus-Christ jusqu'au cinquième siècle, elle fut constamment le flambeau des arts et de la philosophie.

Condillac dit « qu'une multitude d'impressions qui se font à la fois, avec le même degré de vivacité, ôte toute action à l'esprit; un orchestre nombreux, lorsqu'il exécute une musique sans ordre, ne produit que du bruit; enfin la confusion des éléments, c'est le chaos. Pourquoi préférerait-on la simplicité, si ce n'était ce besoin d'ordre ou d'harmonie qui peut seul donner satisfaction aux sens et à l'intelligence? »

Ce n'est donc pas la plus grande variété qui produit la plus grande beauté, car les plus belles têtes sont celles dont les traits sont le moins variées, et, par conséquent, les plus simples. Les têtes des Niobé sont là pour confirmer cette assertion.

Nous pouvons dire à ce propos : Si l'antique déplaît à certaines personnes, ce n'est point par l'ordre optique des parties, mais par le peu d'expression des phy-

sionomies; on les trouve froides parce qu'on laisse de côté la beauté morale qui sert à les faire comprendre. L'homme bien élevé se distingue de celui qui ne l'est pas par la retenue dans les affections violentes, tandis que le vulgaire s'y abandonne tout entier. Par cette raison, les anciens se sont renfermés dans la vraie loi des convenances en ôtant à leurs figures toute exagération qui en eût diminué la noblesse, et surtout lorsqu'ils avaient à représenter des héros ou des dieux.

La convenance prescrit le degré ou la quantité de variétés que l'on peut introduire dans une œuvre d'art. Si les lignes du style sévère sont peu variées, leur grande beauté sera due à la convenance. Les portraits des personnages célèbres manquent souvent de cette beauté qui leur est propre, malgré tous les efforts des artistes, parce qu'ils manquent de simplicité et de cette beauté réfléchie qui est la convenance, dont l'absence détruit la noblesse, la distinction. De là ce mot de Zeuxis à un autre peintre : « Tu l'as faite riche, ne pouvant la faire belle. »

Tous les objets, dans la nature, sont variés optiquement. Une simple boule est très-variée par les effets de la lumière, par sa couleur, son poli; et l'éclat, la pureté de sa forme, l'égalité de sa teinte, rendront cette boule très-belle dans son espèce. Dire qu'elle serait plus belle si elle était décorée de couleurs très-différentes entre elles et disposées dans l'or-

dre le plus diversifié, ce serait avancer une grande erreur.

Quand on dit : ce tableau est trop simple, cela ne signifie pas qu'il déplaise à la vue par le nombre des objets, mais que son sujet ne comporte pas autant de simplicité, ce qui se rapporte au besoin de satisfaire l'intelligence, et non à celui de plaire aux yeux.

§ III

DU VRAI ET DU VRAISEMBLABLE

La vérité dans le choix des objets renferme en soi le vrai et le vraisemblable. Les objets doivent être naturels par eux-mêmes, c'est-à-dire possibles, autrement ils seraient faux.

Le vraisemblable est l'apparence de ce qui est vrai; il manifeste sans équivoque à l'intelligence le caractère de l'objet représenté.

La vérité ne paraît pas toujours aussi vraie que le vraisemblable; car l'artiste qui représente toute espèce de vérité peut très-bien blesser la vraisemblance, tandis que celui-là est toujours vrai qui est vraisemblable.

Le vraisemblable comprend la justesse de représentation, non-seulement dans les lignes, mais en-

core dans la couleur, le clair-obscur, la perspective aérienne. Sans la réunion de ces qualités, la vérité ne saurait être clairement exprimée; il n'y aurait pas de satisfaction réelle pour l'esprit. En effet, comment pourrait-on jouir de la vue d'un tableau dont le dessin serait correct et la couleur invraisemblable, ou d'un tableau dont la couleur serait vraie et le dessin contraire à l'apparence naturelle des objets?

Cette apparence doit être claire, précise, dans la composition, le dessin, le clair-obscur, la couleur, la manière de peindre; elle doit offrir non-seulement la vérité optique et intellectuelle, mais encore la beauté de ces deux qualités. On peut dire aussi que les beaux-arts sont des ressemblances qui ne sont pas la nature, mais qui paraissent l'être, et que leur but n'est pas le vrai, mais le vraisemblable : la perfection dépend de la ressemblance avec la réalité.

L'histoire retrace ce qui a été fait; la poésie, ce qui a pu être fait; la première est tenue à la vérité du fait, la seconde n'est tenue qu'au vraisemblable.

§ IV

DE L'UNITÉ

L'unité d'un objet consiste dans l'harmonie de ses parties constitutives. Par exemple : en musique, l'ac-

cord parfait est composé de trois notes, qui sont : la tonique, la tierce, la dominante; s'il s'agit de l'accord d'*ut*, elles prendront le nom d'*ut*, *mi*, *sol*. Ces trois notes diffèrent par le son, mais elles sont entre elles dans des rapports acoustiques harmonieux, et leur réunion constitue l'accord parfait d'*ut*. Cet accord est un, parce qu'il n'y entre aucun élément étranger, et que l'on ne saurait retrancher ou ajouter une autre note sans corrompre cette harmonie ou l'unité de cet accord.

Quand on dit : Cette chose est une, on applique cette qualité d'unité aux diverses parties dont le tout est composé. Une colonne cannelée est une, même avec sa base et son chapiteau; mais, si la moitié était rouge et l'autre blanche, cela constituerait deux unités, et la beauté en serait altérée.

Un tout physique est toujours un lorsqu'il renferme toutes ses parties constituantes. Un arbre est un, avec ses branches et ses feuilles; mais, en optique, un tout, même avec la réunion de ses parties, peut ne pas être un. Car, pour que ce tout soit un, il faut que l'organe de la vue puisse aisément réunir diverses perceptions en une seule.

Nous concevons très-bien comment la partie d'un tout qui affecterait la vue par une sensation violente pourrait former une seconde unité vicieuse, puisque sa trop grande différence forcerait l'œil à ne l'apercevoir que séparément et après coup; il n'y aurait pas

lieu à un seul jugement, à un seul effet sur la vue et sur l'âme.

Il est si vrai qu'il n'y a ni sensation ni perception déterminée sans l'unité, que nous ne considérons point les parties d'un tout qui nous apparaîtrait successivement comme la sensation générale d'où découle le jugement que nous portons sur l'ensemble. Les sensations successives qui ne se rapportent point à un tout sont isolées, et sont elles-mêmes unes et diverses entre elles, comme dans une vue panoramique.

Lorsque nous regardons un objet, l'acte de la vue est un; une partie est principale, on peut même dire centrale, et celles qui l'avoisinent diminuent d'intensité à mesure qu'elles s'éloignent du centre ou de cette partie principale.

L'importance relative que prennent les objets dans une composition suit des rapports identiques à ceux des rayons du cône visuel; le rayon le plus fort, le plus puissant, est situé au centre, les autres rayons perdent de cette puissance à mesure qu'ils se rapprochent des rayons extrêmes, qui sont les plus faibles des rayons visuels, et cette variété constitue l'unité optique de la vision.

Si les parties d'un tout n'étaient pas soumises à l'unité du tout dont elles font partie, elles pourraient former une nouvelle unité, ce qui n'est pas admissible. Donc une partie intégrante d'un tout qui ten-

drait à devenir principale détruirait l'unité, et, par conséquent, la beauté.

Ce fait, que deux électricités semblables se repoussent, est une loi de la nature qui a son application dans les arts, et qui fait comprendre, par analogie, pourquoi deux unités semblables, c'est-à-dire deux points antagonistes, ne peuvent pas former un tout harmonieux.

Bonstetten, dans ses recherches sur l'imagination, dit : « La véritable source du beau est toujours l'unité; c'est en la négligeant que les beaux-arts dépérissent; il n'y a pas jusqu'à l'art charmant de la danse qui ne vienne à se perdre lorsqu'on sacrifie l'unité aux détails...

« J'ajouterai que la critique trop minutieuse des détails, née de l'impuissance de sentir l'ensemble, hâte la décadence des beaux-arts et du goût. L'instinct de la bonne critique et du véritable talent tend bien plus à faire pleinement sentir ce qui est beau dans l'ensemble qu'à faire trop ressortir les détails. C'est l'habitude de s'appesantir sur les détails aux dépens de l'unité, qui finit par rendre incapable de juger et de sentir l'harmonie, sans laquelle il n'y a jamais de beauté.

« La véritable unité, l'harmonie créatrice des beaux-arts, n'habite que dans les profondeurs de l'âme. Qu'on ne s'y trompe pas, je ne parle pas de cette espèce de symétrie, ni de cette unité historique facile

à rencontrer aussitôt qu'on veut la chercher, mais de cette unité d'harmonie, de ce foyer de sensibilité qui, placé dans le sentiment, dans les idées, n'est jamais accessible qu'au génie. »

L'unité nous fait voir beaucoup d'objets faisant partie d'un seul tout; elle résulte d'une liaison dans les parties, telle, que nous ne pouvons regarder l'une de ces parties comme quelque chose d'entier et de complet.

L'ordre un peu compliqué paraît avoir plus d'attrait que lorsqu'il est trop simple; mais cet attrait agit principalement sur l'imagination; il peut même affaiblir les impressions sur l'esprit et sur le cœur.

La multitude des parties fatigue et distrait du sujet principal, si elles ne sont pas liées entre elles par la régularité qui les dispose de telle façon, qu'elles se rattachent toutes à un centre commun qui les unit : il en est de même d'une trop grande diversité dans les caractères. Par exemple, si l'on veut représenter la joie comme caractère dominant, toutes les expressions, tous les mouvements, en prendront la couleur riante; et, si les airs de tête ou les attitudes offrent des contrastes ou des oppositions, ce sera sans altérer le fond qui leur est commun : voilà l'unité d'action ou de caractère.

§ V

DE LA VARIÉTÉ DANS L'UNITÉ

La variété ne doit pas être confondue avec la diversité. La diversité se rapporte au nombre des objets, et non à leur différence; la cause du plaisir qu'ils peuvent nous procurer gît bien plus dans leur variété que dans leur diversité. L'uniformité naît d'un contraste ou d'une opposition constante; de même l'extrême diversité produit la monotonie.

Le tout le plus varié dans l'unité n'est pas la plus belle chose possible, si la convenance ne prescrit pas cette grande diversité; et la variété ne peut être considérée comme élément du beau qu'autant qu'elle est elle-même constitutive de l'unité.

Un tout est donc monotone lorsqu'il manque d'unité et qu'il présente à l'esprit plusieurs pensées principales, égales en intérêt ou égales en effet. Un tout doit présenter une chose principale, à laquelle les autres soient subordonnées, et qui les domine tout en concordant avec elles.

Bonstetten dit : « C'est par l'harmonie que nous sommes sensibles aux charmes de la variété, qui, dans les beaux-arts, ne sont jamais sentis que par

l'accord de toutes les parties. Comment, dans la musique, mille sons arriveraient-ils à la fois à l'âme, si ce n'était par l'harmonie qui sait les réunir? »

Un arbre, éclairé par les rayons d'un soleil couchant, sera plus varié optiquement que s'il était éclairé par un temps gris. Les tons dorés de l'horizon, les reflets d'azur du ciel, les reflets mixtes et combinés de ces effets, la variété produite dans les masses par une lumière glissante, toutes ces causes font naître des variétés remarquables sur cet arbre, qui cependant est un, de même que le ciel est un, les terrains sont un; et ces variétés réunies forment l'ensemble ou l'unité de représentation ou de composition.

Les huit colonnes d'un péristyle vu de front sont les parties intégrantes d'un tout, dont elles sont le multiple; elles n'en composent pas la variété proprement dite, puisqu'elles sont semblables les unes aux autres; mais, bien que les cannelures d'une colonne soient parallèles entre elles, la perspective, en diminuant leur largeur apparente, met de la variété dans l'ensemble de cette colonne.

Une muraille de brique est une; cependant, si le soleil en éclaire une partie et que le ciel azuré teigne de bleu les parties qui sont dans l'ombre; de plus, si des reflets accidentels se répandent sur quelques points de cette muraille, la couleur en sera variée. Ces variétés seront le multiple de l'unité rougeâtre

des briques, car ces teintes laisseront subsister l'idée du ton local, et la perspective en augmentera la variété optique.

Les choses accidentelles apportent, dans l'unité de la forme des objets, du superflu ou des modifications partielles, sans cependant empêcher que la chose soit une et caractéristique. Ainsi une boule percée à jour, un vase décoré de bas-reliefs, seront un dans leurs formes, malgré les ornements dont ils pourraient être enrichis.

On peut conclure que, plus un sujet multiple est susceptible d'unité, plus il peut être beau. C'est ainsi que la lumière nous plaît davantage par son unité que par sa variété et ses modifications.

§ VI

DE LA VARIÉTÉ NÉCESSAIRE AU TABLEAU

L'œil ne peut pas exiger un plus grand nombre de variétés que l'esprit n'en peut admettre; le sujet seul doit en prescrire la quantité. Le nombre des personnages, la multiplicité des ornements, le nombre des plis d'une draperie, toutes ces quantités sont soumises à l'unité du sujet et prescrites par la convenance.

On ne peut pas retrancher ou augmenter le nombre

des éléments qui constituent le mode, le style, sans détruire l'unité du sujet ou nuire à son expression, à son caractère.

L'âme aime la variété, mais elle ne l'aime que parce qu'elle est faite pour connaître; il faut qu'elle puisse voir, et que la variété le lui permette, c'est-à-dire qu'il faut qu'une chose soit assez simple pour être aperçue, et assez variée pour être aperçue avec plaisir.

La variété tient lieu, en quelque sorte, de la nouveauté. En passant de la contemplation d'une partie à l'examen d'une autre, ce changement produit sur l'esprit une action qui l'occupe, et, par cela seul, lui devient agréable.

L'esprit est plus satisfait lorsqu'il considère les rapports des diverses parties d'un tout dans l'unité de ce tout; les hommes qui ne sont pas préparés par l'étude ou par une aptitude innée sont impuissants à ressentir les effets qui résultent de la beauté et de l'harmonie.

La variété ou le contraste dans les gestes n'est pas une règle invariable; il convient même, dans certains cas, qu'ils aient de la similitude ou de l'analogie entre eux. On remarque, dans Raphaël et le Poussin, des personnages faisant le même geste des deux mains; souvent aussi plusieurs font un geste semblable ou analogue, ce qui donne à l'expression une grande force de signification.

Les contrastes ne sont donc pas une des conditions

absolues de la beauté, puisqu'ils dépendent de la convenance.

La beauté morale est liée à la beauté optique. La première prescrit la quantité de variétés à introduire dans le sujet, la seconde détermine le degré de beauté. Si la convenance prescrit un mode simple, elle réduit le nombre des unités particulières, la diversité des objets, d'où résulte le simple et le grand : dans un tout donné, moins il entre de parties, plus ces parties sont grandes.

Dans un sujet de plusieurs figures, l'unité exige que l'une de ces figures soit dominante, unique. La convenance veut, de son côté, qu'elle soit la plus intéressante du sujet; or cette figure dominera par la réunion de plusieurs moyens ou unités particulières :

1° Par sa disposition, son caractère;

2° Par la puissance ou la grâce de son clair-obscur;

3° Par la nature et la couleur de ses vêtements;

4° Par la force ou la grâce de son expression.

Les autres figures lui seront subordonnées, tout en étant soumises les unes aux autres et graduellement, de telle sorte que chacune d'elles serve à faire ressortir ce caractère dominant.

Faisons l'application de ce principe aux couleurs : si la couleur dominante du tableau est rouge, par exemple, aucune autre couleur ne viendra lutter avec elle, soit par son volume ou son intensité; elles devront être soumises les unes aux autres, comme nous

l'avons dit à propos des figures. Ces considérations sont applicables au clair-obscur, à la forme, au volume et aux lignes des objets.

Indépendamment de la quantité de variétés prescrite par la convenance, il reste à observer l'ordre dans ces variétés, lequel ordre est également soumis à la convenance. Une gradation soutenue dans les variétés apporte le calme, l'ordre, le repos, la suavité; l'interruption, l'opposition ou le choc dans ces variétés apporte le mouvement, le contraste, le désordre, le fracas, qualités qui peuvent devenir des défauts si elles ne sont pas en harmonie avec le mode déterminé par le sujet.

Dans le tableau du *Déluge* de Poussin, son génie lui a prescrit le nombre des variétés qu'il a introduites dans la composition; l'application des lois de l'unité lui a fait rejeter les objets inutiles, et le sujet est aussi varié qu'il était convenable qu'il le fût. Cette économie d'objets eût pu paraître une pauvreté sous le pinceau d'un artiste sans style, sans caractère dans l'expression des figures, car ce n'est pas toujours le nombre des épisodes et des détails qui offre les résultats les plus puissants. Combien n'en voit-on pas où la foule des objets corrompt l'unité de la composition? Le sublime ne consisterait-il pas à montrer l'arche et une figure principale dont la beauté des formes et de l'expression serait poussée au plus haut degré de perfection?

La convenance est dans le choix des détails; l'ordre est dans leurs rapports avec l'ensemble. Ces mots d'Horace : *Non erat his locus*, s'appliquent à des qualités devenues des défauts par leur peu de convenance. Enfin l'unité fait que les choses sont entre elles dans des rapports parfaits d'harmonie, et qu'une chose très-simple peut être très-belle, si cette simplicité est convenable au sujet.

§ VII

DE L'UNITÉ DANS LES LIGNES

Si nous considérons les lignes comme les résultantes de la forme des masses des objets, nous reconnaîtrons que ces lignes offrent différents caractères, et que la beauté de ces caractères dépend de la juste convenance des rapports déterminés par l'unité.

L'unité dans les lignes comprend l'unité de direction, l'unité de grandeur et l'unité de distance ou d'écartement.

La forme de la toile est déjà une composition en elle-même; elle sert de directrice pour le genre d'unité qu'il convient d'adopter. Par exemple, si le tableau est en hauteur, le tout formera des masses verticales, ou tendant à la direction verticale, de façon qu'il y ait unité dans ces lignes. Si le tableau est

en longueur, les lignes des masses dominantes seront horizontales, et l'unité des lignes horizontales sera observée, c'est-à-dire qu'il y aura une ligne horizontale unique et dominante; aucune autre ligne ne disputera avec elle par un caractère à la fois trop différent ou trop dominant.

Lorsqu'on dit en composant : Là, je placerai ma principale figure debout; ici, l'autre figure sera assise; celle-là sera plus éloignée, etc., que cherche-t-on en effet, si ce n'est la variété et l'unité dans le caractère? Or ces différentes unités particulières doivent être aperçues d'une seule vision, afin de produire l'unité de sensation.

On conçoit que les sujets composés d'un grand nombre de figures ou d'objets divers soient difficiles à faire rentrer dans cette condition d'unité, et c'est sans doute en raison de cette difficulté que les anciens n'introduisaient généralement que peu de personnages dans leurs compositions.

Pour intéresser dans un sujet simple, il faut atteindre à une grande perfection dans le dessin, le coloris, l'expression des passions; aussi les peintres qui ne possèdent pas à un haut degré ces qualités essentielles cherchent-ils d'autres moyens de captiver les suffrages du cœur et de l'esprit. Ils répandent dans leurs tableaux une multitude de figures, de nombreux épisodes, qui les forcent souvent à méconnaître cette loi d'unité d'où découlent la force, la clarté, la beauté.

§ VIII

DE L'UNITÉ DANS LE CLAIR-OBSCUR

La beauté du clair-obscur dépend de l'unité dans la distribution des ombres et des lumières. La masse de lumière doit être une, ainsi que la masse d'ombre, de telle sorte qu'aucune autre masse d'ombre ou de lumière ne vienne lutter avec la masse principale.

En vertu de ce principe, la masse d'ombre ou la masse de lumière doit être dominante; car, si ces masses étaient égales en volume, il y aurait deux unités qui se neutraliseraient réciproquement.

L'unité du clair-obscur peut être altérée par l'introduction d'une petite masse lumineuse très-vive, si la grande masse est composée d'une lumière large; elle peut être encore altérée, si les couleurs tendent, elles-mêmes, à devenir spectacle dominant.

Un point lumineux, noyé dans une trop grande masse d'ombre, est contraire au principe de l'unité optique, parce que l'œil serait également affecté par la masse obscure et par le point lumineux. C'est ce que Théophile Gautier appelle spirituellement, « un coup de pistolet dans une cave. »

Rembrandt a souvent employé cette sorte d'effet,

qui est en général contraire à la beauté optique. Toutefois un tel effet peut convenir au genre pittoresque : si cette petite masse de lumière est variée, et qu'il s'y trouve un point lumineux dominant, des demi-teintes, et, si elle est composée de masses particulières, la convenance pourra faire trouver cet effet très-beau.

Une figure blanche qui s'enlève sur un fond noir déplaît à l'œil par la brusque opposition du noir au blanc et la monotonie de cette opposition ; la masse noire lutte avec la masse blanche, il n'y a pas unité. Mais, si l'on éclaire une partie de ce fond, l'introduction d'un blanc subalterne déterminera une unité blanche. De même, si l'on met une partie de cette figure dans l'ombre, la masse noire deviendra dominante, et l'unité sera rétablie.

Cet exemple nous fait voir que le principe de l'unité dans le clair-obscur exige que la masse d'ombre et la masse de lumière ne jouent pas un rôle de même importance, et que l'une soit subordonnée à l'autre, en volume, en intensité.

Dans la sculpture, si les plis du vêtement d'une statue créent des ombres capables de détourner l'œil des parties principales, c'est-à-dire, du nu de la figure, il n'y aura pas unité dans le clair-obscur.

La tonalité de la couleur, ou son degré d'intensité, doit être considérée comme faisant partie du clair-obscur. Entre deux femmes très-belles, l'une blonde,

l'autre brune, on remarque généralement que la blonde offre plus d'unité dans le clair-obscur, à cause de la transition harmonieuse des cheveux à la peau.

Le clair-obscur se traduit avec du noir et du blanc; son intensité détermine sa tonalité, et la coloration ne doit pas changer ni altérer cette tonalité.

Les couleurs fortes, en tant que nuances, prises isolément, ne suffisent pas à déterminer la valeur d'une tonalité; ce sont les tons neutres qui remplissent cette fonction. Ce ton neutre que l'on retrouve dans chaque objet établit leur relation : ce sont les rapports qui constituent l'harmonie particulière du tableau, ou le mode du sujet.

Par exemple, le papier sur lequel on dessine est le neutre ou moyen terme, commun à chaque objet, qui sert à en constituer l'harmonie. Or, en peignant d'après ce dessin, ou d'après nature, l'équivalent de ce papier blanc devra se retrouver dans la peinture, ou être remplacé par une nuance quelconque de la résonnance tonale, et l'on conservera des rapports identiques à ceux du croquis.

Ce neutre déterminera la nature des affirmations d'ombre et de lumière que l'on peut introduire dans le tableau, de même qu'il sera le régulateur du degré de puissance de la coloration.

Si la coloration est trop faible et qu'on veuille la porter à un plus haut degré de puissance, ce sera la même chose qu'une phrase musicale chantée à l'oc-

tave supérieure, et l'on conservera des relations identiques.

Dans la nature, c'est la lumière qui harmonie les parties d'un tout, parce qu'elle est la même pour tous les objets. — Dans la peinture, c'est une nuance au choix de l'artiste, qui remplit cette fonction et qui sert à déterminer la tonalité ou le mode du tableau.

De même, si l'on considère une boule d'une nuance quelconque, ce n'est pas le point brillant ni l'ombre du sphéroïde qui nous permettra de juger de sa couleur, mais bien l'espace compris entre l'ombre et le point brillant.

L'harmonie du clair-obscur sera toujours belle, lorsque la lumière et l'ombre formeront de grandes masses bien balancées, et que les petites parties qui servent à caractériser les grandes seront dans de justes rapports de convenance.

L'exemple de la grappe de raisin, proposé par Titien, est un moyen ingénieux de démontrer la nécessité de réunir en une seule grande masse ces petites masses que le hasard disperse, et de considérer cette grappe sous le rapport des volumes et des intensités d'ombre et de lumière.

Il faut donc ramener à une forme générale les parties les plus différentes d'un tout, et qu'elles soient subordonnées entre elles pour qu'il y ait de l'harmonie et de l'unité dans le clair-obscur.

[1] Troisième partie, *Des milieux colorants.*

§ IX

DE L'UNITÉ DANS LE COLORIS

La beauté optique du coloris consiste dans l'harmonie chromatique des couleurs, ou l'unité. Cette harmonie s'applique non-seulement à l'art d'assortir les couleurs entre elles, mais encore au caractère des personnages, au mode du tableau, de façon que, étant prises dans leur ensemble, elles donnent plus de force à l'expression du sujet représenté.

Il y a des caractères graves, il y en a de fougueux, de violents, de simples et de doux; de même, la palette a des harmonies variées qui correspondent à ces sentiments, et qui sont capables de produire une extase semblable à celle où nous plonge une musique suave.

Contemplez les œuvres des grands coloristes, et, si la nature ne vous a pas refusé d'être sensible à cette sublime harmonie des couleurs, vous vous sentirez ému par le plus vif enthousiasme!

Pour atteindre à la beauté du coloris, il faut choisir une couleur qui soit rendue dominante, et d'autres qui s'équilibrent dans de justes rapports d'intensité et d'étendue, afin que le caractère de cette dominante soit un et déterminé.

Une preuve évidente que l'unité est la source de la beauté du coloris, c'est qu'un mélange égal des trois couleurs primitives produit l'achromatisme, c'est-à-dire reconstitue la lumière blanche : donc il n'y a pas de couleur, et l'on ne peut donner le nom d'harmonie ou d'unité à cet état d'équilibre, qui est un état de monotonie, de confusion, d'anéantissement.

L'analogie qui existe entre les sons et les couleurs permet de s'appuyer sur les lois de l'acoustique pour rendre intelligibles les harmonies diverses que les couleurs peuvent présenter.

Deux sons nous plaisent lorsqu'ils sont espacés par tierce; ils nous blessent s'ils ne sont espacés que par un seul intervalle. Par exemple, *ut*, *mi*, *sol*, forment un accord parfait ou consonnant, tandis que *ut*, *ré*, produisent une dissonance désagréable; mais, si l'on fait rentrer ces deux notes, *ut*, *ré*, dans une harmonie particulière en les accompagnant de *fa dièze* et de *la*, elles deviendront une variété, ou autrement dit un renversement de l'accord de septième de *sol* : *ré*, *fa*, *la*, *ut*, accord dissonant ou de mouvement qui vient se résumer dans l'accord consonnant ou de repos, *sol*, *si*, *ré*.

Par un procédé analogue, on rendra deux couleurs harmonieuses qui, prises isolément, feraient une dissonance désagréable, comme le bleu et le rouge, en les faisant rentrer dans une harmonie générale par l'adjonction d'autres couleurs; car une couleur

ne nous paraît telle que par rapport à une autre couleur[1].

Une couleur différente de celle qui est dominante peut faire, par son volume ou son intensité, une sensation qui neutralise l'effet de cette dominante. Si le rouge est choisi comme couleur dominante, un bleu d'azur, quoique de peu d'étendue, apporterait une unité bleue qui détruirait l'unité rouge, si le bleu est plus intense que le rouge.

Il peut y avoir une grande diversité dans le spectacle des couleurs, et en ceci le mode du sujet sert de guide à l'artiste dans le choix de la couleur dominante du tableau.

Cette couleur peut être jaune, rouge, bleu, etc.; et, si c'est une couleur complémentaire, il faut que l'une des couleurs primitives qui la composent y soit principale, c'est-à-dire que le jaune ou le bleu doit prévaloir dans le vert; dans le violet, ce sera le rouge ou le bleu; dans l'orangé, ce sera le rouge ou le jaune, afin de faire concorder les autres couleurs avec la nuance dominante de la couleur complémentaire adoptée comme unité. Nous ne parlons pas ici

[1] Qu'on ne s'étonne pas de nous voir emprunter un exemple à la musique, à propos de l'harmonie des couleurs. L'esprit ne s'élève pas dans une science naturelle quand il ne peut pas s'aider par la comparaison ou s'appuyer sur les autres sciences naturelles. A Athènes, les philosophes mettaient l'étude de la musique au premier rang de leur éducation, et l'on n'était pas admis aux leçons de l'Académie sans justifier de ses connaissances en musique et en géométrie.

des demi-teintes qui suivent des rapports identiques.

La convenance indique le nombre de variétés que le sujet peut comporter; elle nous fait comprendre que ce n'est pas la diversité des couleurs qui plaît le plus à la vue, mais bien les repos ou les affirmations dictées par le goût et la raison. Il est certain que l'on déplaira aux yeux et à l'esprit si la diversité des couleurs est contraire au mode du spectacle, à l'unité; et que les sujets simples, qui ne comportent qu'un petit nombre de couleurs, rentrent plus facilement dans cette unité métaphysique, sans laquelle il n'y a pas de vraie beauté.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

CONSIDÉRATIONS SUR LES MŒURS, LES CARACTÈRES, LES PASSIONS

On entend par mœurs la manière d'être des peuples, et les caractères des individus considérés sous le rapport de leurs facultés intellectuelles, de leurs sentiments, ou des dispositions de leur âme.

Les beaux-arts, dont le but est de pénétrer les secrets des harmonies naturelles, de se les approprier et d'en répandre la grâce et la beauté parmi les hommes, étant limités chacun selon ses moyens d'expression, il s'ensuit que la poésie s'est emparée des actions et des discours qui s'adressent plus particu-

lièrement à l'esprit, que la peinture et la musique se sont attachées à reproduire, l'une les mouvements du corps, l'autre les tons de voix, deux sortes d'expressions consacrées aux sentiments, aux passions. Ces deux genres étant inséparables l'un de l'autre, les passions ont été subordonnées aux actions, ou les actions aux passions, selon les moyens d'exprimer en harmonie avec chacun de ces arts.

Ce qui intéresse le plus dans la musique, ce n'est pas le fond même de l'action, mais les sentiments qu'elle fait naître.

Dans la peinture, au contraire, c'est l'action même qui frappe, qui étonne, et si les expressions n'ont point de rapport avec cette action, le tableau ne saurait intéresser.

Il résulte de là que tout ce qui est action, idée, image, est le propre de la peinture ou de la sculpture.

Les arts ont donc chacun une nature déterminée et des limites qu'il importe de reconnaître, pour indiquer le danger que le génie court en les dépassant; et, s'il enfreint les règles qu'elles lui imposent et qu'il produise encore des beautés, ce sera parce que, dans ses écarts même, il est toujours le génie : la médiocrité n'aurait point de compensation à offrir.

Les arts plastiques peuvent représenter des situations ou des actions, d'après les sentiments ou les passions que leur offre l'étude de l'homme ou de

la nature. Or le premier de ces états est essentiellement du domaine de la sculpture, et le second appartient de préférence à la peinture.

Quand l'homme agit sous l'influence de la passion, son teint change, ses regards prennent un autre caractère, et l'attention ne se fixe pas sur l'altération des formes, résultat nécessaire de l'action. Une figure peinte paraît moins immuable qu'une statue, parce que le peintre lui donne dans son immobilité même tous les caractères de la vie : le marbre n'en a aucune, et, par cette raison, il est moins propre à représenter toute espèce d'action.

Les expressions violentes étant passagères, la sculpture doit éviter de fixer à jamais ce qui passe en peu d'instants, car sa stabilité et son immobilité semblent ajouter à la durée de ce genre d'expression; il n'y aurait pas d'unité entre la fin et les moyens : toute action violente est hors du domaine de cette branche de l'art.

Les sujets les plus propres à la sculpture, ceux où elle peut déployer toutes ses beautés, sont ceux qui représentent des états fixes, des situations individuelles plutôt que des actions; et, si l'on veut représenter une action, elle doit être simple, peu violente.

La principale loi à observer à cet égard, c'est que la pose ait un rapport direct avec l'intention, et que les membres ne prennent pas l'expression d'un geste

théâtral : les antiques ne nous en offrent aucun exemple.

Dans celles de leurs statues qui représentent une action, comme le *Discobole*, le *Gladiateur*, etc., la pose est entièrement déterminée par le genre de l'action; elle ne présente rien d'étranger à ce but; et dans les autres elle est simple, facile, telle que peut la prendre naturellement et sans intention une figure au repos.

Si nous tournons nos regards vers la peinture, nous voyons qu'un champ plus vaste et plus riche s'offre devant nous. Tout ce qui représente la nature, tout ce qui appartient au sens de la vue, est de son domaine.

Le peintre a dans son art des moyens bien plus variés de représenter les actions et les passions; il a la liberté de donner à sa toile l'étendue qui lui est nécessaire, d'y grouper un grand nombre de figures, de multiplier les plans, de prolonger l'espace à l'aide de la perspective; il est maître de rapprocher ou d'éloigner à son gré les acteurs, de faire tendre à un même but une foule de personnages, de varier les poses, les expressions, disposant de mille ressources pour mettre de la variété dans son sujet. Il est appelé par la richesse de son art à nous présenter ce que la nature offre de plus animé, de plus brillant; l'activité des hommes s'exerçant en tous sens selon les situations où ils sont placés et les passions qui les dominent.

Telles sont les différences qui séparent les beaux-arts et qui en font des branches distinctes, bien qu'ils aient une origine commune et qu'ils soient soumis aux mêmes lois esthétiques. Quel que soit le genre adopté, l'artiste est assujetti à des règles qui dérivent de la nature et des objets sur lesquels il s'exerce; c'est à trouver ces règles que s'applique la philosophie des beaux-arts. Elle suit les pas du génie, elle en étudie les procédés; et, lorsqu'elle a reconnu ce qu'il est et ce qu'il doit faire pour devenir tout ce qu'il peut être, elle se place à ses côtés pour l'éclairer ou lui servir de boussole dans la route qu'il veut suivre.

Les caractères ou les mœurs sont représentés par un homme vif, ardent, brusque; un jeune homme gracieux, leste, adroit; un vieillard grave. La jalousie, la cruauté, l'avarice, la perfidie, voilà les passions : elles dépendent du caractère, il est vrai, mais elles sont autre chose que le caractère.

La colère étant une disposition de l'âme, c'est dans l'âme que nous en trouvons le principe; et le caractère moral qui fait naître la colère s'exprime à l'aide des signes physiques propres à fortifier cette expression.

Les caractères ne se mettent pas en action indifféremment, aussi l'action a-t-elle une grande signification lorsqu'elle est le résultat d'un caractère bien déterminé. Deux personnes placées dans une situa-

tion identique exprimeront leurs sentiments par des gestes différents, et chacune selon son caractère particulier. Les mœurs ou le caractère sont la base des passions, qui ne sont en réalité que ces mêmes mœurs mises en action.

La *Sainte Cécile* de Raphaël est jeune, belle; ses formes sont pleines, nobles, telles qu'elles conviennent à une personne d'un rang élevé : voilà la nature et l'espèce du personnage; elle laisse voir une âme forte pleine de zèle, de sagesse et d'une piété fervente : voilà les mœurs ou le caractère. Enfin, elle écoute ce concert ravissant d'une troupe céleste et laisse échapper l'instrument qui accompagnait ses hymnes au Seigneur : voilà le caractère en action, voilà l'extase ou la passion.

Les individus que l'on est à même de consulter offrent rarement une harmonie complète dans leur espèce morale; c'est donc à l'art qu'il est réservé de restituer cet accord, cette force, cette unité, afin de représenter les intentions générales de la nature.

Quelquefois, outre le caractère dominant, on laisse entrevoir un caractère subalterne ou accidentel. Par exemple, Télémaque, épris des charmes d'Eucharis, tout en paraissant un jeune homme en proie à l'amour, ne doit pas cesser de rappeler le digne fils d'Ulysse.

Pour tenir le premier rang dans la peinture, dit Philostrate, « il faut examiner la nature attentive-

ment, connaître ce qui caractérise les mœurs, même de ceux qui gardent le silence. Lorsque l'artiste sera parvenu à posséder cette qualité jusqu'à un certain point, les obstacles disparaîtront, et sa main imitera parfaitement les actions de tous les hommes. »

Il décrit ainsi le tableau d'un peintre grec : « On reconnaît Ulysse à sa sévérité, à sa vigilance; Ménélas à sa douceur; Agamemnon à une sorte de majesté plus qu'humaine; un air de liberté brille dans le fils de Tydée; Ajax frappe par son humeur altière et chagrine; Antiloque par sa vivacité. »

Les anciens exprimaient les mœurs selon leur caractère particulier, au moyen de proportions et de formes consacrées. De plus ils rendaient les mœurs par l'espèce de geste propre à tel ou tel caractère, qui, lui-même, était soumis à des combinaisons optiques et au mode général du sujet. Par exemple, la règle voulait que, dans un caractère grave, sublime, les lignes fussent simples et grandes; qu'il y eût peu de contrastes, peu de petites variétés, peu d'opposition dans les mouvements, que la grande ligne verticale de la figure demeurât toujours dominante; en un mot, que la beauté optique fût soumise à la convenance. Ainsi la force, la mollesse, la pudeur, la jeunesse, la vieillesse, l'enfance, avaient leurs lignes consacrées, et cependant toujours conformes à la nature.

Lorsque les émotions ont une grande intensité,

elles prennent le nom de passions. La passion diffère du caractère comme nous l'avons dit, mais il n'y a aucune passion qui ne se rattache à un caractère.

Les passions étant modifiées selon les individus, représenter ces passions et en faire la description comme l'a fait Lebrun, c'est prescrire le moyen de peindre la passion d'un seul individu. Il faut au contraire faire des remarques sur les signes qui sont propres à la clarté, à la force, à la convenance des expressions en général.

« N'avez-vous pas remarqué, dit Sénèque, combien le courage imprime de fierté à l'œil; combien la prudence lui donne d'attention, la joie de sérénité; combien la sévérité lui communique de contrainte et la gaieté d'aisance? Si les mouvements intérieurs de l'âme vont se peindre ainsi dans les regards, combien leur expression sera-t-elle plus sensible par le caractère général de la physionomie, par son accord avec les mouvements du corps, le jeu des membres, etc. »

Lecat, qui s'exprime en médecin, est plus explicite : « Les parties nerveuses, dit-il en parlant de la joie, contribuent à effacer ces rides et ce froncement de la peau que produit le chagrin; les yeux tendus d'esprits et de liqueurs, réfléchissant plus de lumière, sont plus brillants; les muscles de toutes les parties du visage, ranimés par leurs fluides, donnent aux yeux ce degré d'ouverture, à toute la peau du visage ce soutien, cette disposition des traits qui fait la physiono-

mie gaie; les muscles des lèvres ne sont pas ceux qui y contribuent le moins : ils les soutiennent, les raffermissent, les retiennent un peu en arrière, et donnent par là un air riant à ces parties que le défaut de fluide moteur, produit par la tristesse, rendait pendantes et boudeuses. »

Il faut convenir que le talent de rendre la beauté des formes, d'exprimer les passions, de donner un air de grandeur, de force, de vérité générale, à un ouvrage d'art, dépend en grande partie des règles. Qu'on donne le nom de génie à ce talent, c'est ce que l'on ne refusera pas; mais il faut reconnaître que ce talent n'est pas seulement l'effet de l'inspiration, et qu'il dépend d'une étude attentive bien dirigée et d'une saine raison.

CHAPITRE II

CONSIDÉRATIONS SUR LES PASSIONS REPRÉSENTÉES PAR LE GESTE OU L'ATTITUDE

Le geste sert à exprimer, par l'action du corps et de ses parties, la passion dont le personnage est animé; par conséquent, le caractère qui lui est propre.

La vérité du geste se rapporte à la naïveté, à la clarté, à l'opposition; sa beauté dépend de la convenance et de la disposition optique des parties, deux conditions qui ont pour principe l'unité.

L'art du geste est très-ancien. Quintilien dit : « Les règles du geste sont nées dans les temps héroïques : elles ont été approuvées des plus grands hommes de la Grèce, et de Socrate lui-même; Platon les a mises au rang des qualités ou des vertus utiles, et Chrysippe ne les a pas oubliées dans son livre sur l'éducation des enfants. »

Chez les Grecs, l'excellence du geste était le résultat

de règles sages, respectées, que la philosophie avait déterminées, et que nous admirons même dans les œuvres d'un ordre inférieur.

Le geste, considéré comme moyen d'exprimer les passions, est le plus puissant de tous : rien ne saurait remplacer cette force émouvante du geste, qui atteint de loin. La tête est si petite relativement à l'ensemble d'une figure, qu'on doit reconnaître combien l'attitude générale se présente aux yeux d'une manière plus frappante que les traits du visage; aussi l'expression de l'attitude est-elle principalement recherchée dans une œuvre d'art.

Le nu étant le plus puissant moyen de rendre le caractère et de mettre en évidence les lignes caractéristiques et correspondantes qui déterminent l'unité de l'expression, les draperies ou les vêtements ne doivent pas en cacher les extrémités, ni même les articulations : on doit voir le corps sous l'étoffe.

Un personnage dessiné ou modelé en terre, dont la tête ne sera qu'indiquée, peut prendre une signification très-forte de l'action que l'on veut représenter, tandis qu'une tête seule n'exprimera cette idée qu'à la condition d'être exécutée avec un art porté au plus haut degré de perfection.

S'il est vrai que le visage soit la partie qui représente le mieux les passions, il arrive souvent que cette partie est le plus faible moyen de les exprimer; les grâces de l'ensemble nous impressionnent plus

vivement que les grâces de détail, et le mouvement général d'un individu a toujours une expression sans équivoque.

N'est-ce pas par le maintien, par la démarche que, selon Virgile, Énée reconnut Vénus sur les rives de Carthage?

Ce n'est pas toujours la manière dont certains individus manisfestent leurs passions que l'on doit imiter, mais le caractère général de la passion, c'est-à-dire l'expression extérieure propre et distincte de chaque passion. On n'étudie les gestes individuels que lorsqu'il s'agit de donner aux mouvements le naturel, le caractère physique particulier au tempérament du personnage représenté.

Les gestes qui dépendent de l'éducation n'ont de valeur précise que parmi certaines classes de la société ou chez certaines nations : ce n'est pas le but de l'art de les reproduire. Les gens de goût reconnaissent tous que la politesse, cette qualité si aimable, est insupportable dans les arts d'imitation.

Souvent les artistes ont emprunté au théâtre l'expression des gestes des acteurs, sans se mettre en garde contre l'exagération particulière au comédien, qui veut faire comprendre et sentir vivement les idées du poëte. Les gestes sont des interprètes qui s'adressent à la vue, en même temps que l'oreille est frappée par l'organe de la voix; or, le geste doublant la force de l'épithète, l'acteur, à cause de sa distance du spec-

tateur, l'exagère pour qu'il ne perde pas de sa puissance; et les affections de l'âme, que le peintre est tenu de représenter, ne sauraient être rendues par les mêmes effets.

Les gestes, dans la comédie, ne se rapprochent pas autant de la peinture que les gestes dans la tragédie; aussi cette dernière est-elle plus difficile à jouer. Il faut de la noblesse, de l'héroïsme sans enflure, de l'unité dans les mouvements, qualités difficiles à acquérir sans l'aide de la connaissance du beau. Dans la comédie, on parle, on gesticule selon les mœurs modernes; la tragédie, au contraire, veut des signes généraux très-supérieurs aux signes individuels ou nationaux.

Les peintres doivent s'attacher aux gestes spontanés, naturels, qui expriment les sentiments, et non l'image des choses; ils doivent représenter la naïveté, la grâce, les attitudes, les actions qui élèvent l'âme, et rappeler sans cesse la dignité de l'homme.

L'antiquité avait les mêmes écueils à éviter; les peintres et les sculpteurs habiles surent s'en garantir. Horace dit à ce sujet : « *Vos exemplaria græca nocturnâ versate manu, versate diurnâ.* » Étudiez les modèles grecs; consultez-les la nuit, le jour. C'est là que sont posées les explications des règles, les résultats de la sagesse et du goût, les vrais types enfin, dont l'aliment doit nourrir le génie. Et si l'on compare le plus grand nombre des bas-reliefs antiques aux bas-reliefs du

Parthénon, on est frappé de la naïveté, de la simplicité des actions et des intentions de ceux-ci et de la force de leur signification merveilleuse.

Le principe de l'unité est le grand moyen des beaux-arts. Si l'expression est une, elle sera plus forte, plus sensible; toutes les parties de la figure concourront au même but, et l'on rejettera les mouvements partiels qui pourraient détruire ou affaiblir l'expression dominante. Prenons pour exemple le *Laocoon* : toutes les parties agissent d'un commun accord, elles tendent vers le même but, sans en excepter le mouvement des doigts du pied qui expriment une violente douleur. Il résulte de cet accord une force toute-puissante, semblable à celle d'un faisceau dont la consistance est due à l'unité produite par toutes ses parties.

L'opposition dans les gestes, lorsqu'elle fait valoir l'expression principale et qu'elle se rattache à des effets naturels, contribue souvent à donner plus de signification, de puissance, à l'expression du mouvement. Par exemple, un homme assis vient de tourner la tête pour appeler quelqu'un de la main : l'extrémité inférieure conserve encore l'état tranquille et un reste de la situation qui a précédé, et cette opposition fait paraître très-vive, très-animée, la partie qui vient d'être mise en action pour appeler : c'est ce que l'on nomme un *demi-chemin d'action*.

Toutefois l'opposition ou le contraste dans les gestes doit toujours être subordonné à l'unité de l'expression dominante, et se rattacher aux lois de l'unité dans les lignes.

CHAPITRE III

CONSIDÉRATIONS SUR L'ANATOMIE

La science de l'anatomie se rattache à un certain nombre d'autres sciences fort étendues et qui exigent de longues études. Il faut se persuader que, sans cette connaissance, sans ces études, l'artiste ne saurait devenir un fidèle interprète de la nature. Ses figures seraient sans caractère et sans vie.

L'anatomie artistique n'est pas une science superficielle, servant simplement à indiquer les principaux os, les principaux muscles. Si elle n'est pas l'objet d'une étude approfondie, on ne parviendra jamais à bien exprimer les différents caractères et les passions; sans l'anatomie il n'y a point de mouvements exacts, point de pantomimes séduisantes, point de physionomies réellement touchantes.

La vérité dans les formes du corps humain et la vérité anatomique sont une seule et même chose; on

ne pèche pas contre le dessin sans pécher contre l'anatomie. Comment rendrait-on l'expression des différentes natures selon les sexes, les âges, les espèces, sans cette connaissance? N'est-elle pas un guide indispensable dans l'imitation de ces différences? Ne faut-il pas la bien connaître pour ne montrer que le nécessaire? Savoir le nom des muscles, connaître les attaches et la forme générale, est peu de chose par rapport aux muscles considérés dans leur action et dans les formes variées qu'affecte le même muscle selon les individus.

L'anatomie morte n'est ni longue ni difficile à bien connaître. L'étude du muscle mort est une science qui s'entretient par la seule activité de la mémoire, tandis que l'étude des muscles dans leurs actions variées est une étude immense. Tel élève qui connaîtra le nom, la forme, la longueur, la vraie situation d'une partie sur le cadavre, sera souvent incapable de reconnaître cette partie sur le modèle vivant et agissant, dans lequel on trouve des déplacements, des changements que n'offre pas l'état immobile du cadavre. Il faut donc étudier ces déplacements et ces changements à cause de l'impropriété des modèles qui expriment rarement l'intention générale de la nature. Cette intention et cette perfection que l'on remarque dans quelques statues antiques fait assez connaître que la science de l'anatomie a été portée jadis au plus haut degré de perfection.

L'anatomie appliquée à la peinture se divise en différentes branches : l'ostéologie comprend la mécanique du corps humain, le mouvement et la statique; la miologie comprend l'étude des chairs, de la peau, des veines et des glandes; la connaissance des proportions sert à exprimer le caractère des différentes natures.

Le mouvement musculaire est le moyen par lequel le squelette se meut : le mouvement ostéologique est l'effet, le mouvement musculaire, le moyen; ce sont deux questions différentes.

Plusieurs muscles congénères opèrent le mouvement d'un seul os, et, lorsque la situation de l'os est fixée, souvent l'action des muscles n'a plus lieu. Ainsi le mouvement des os est un et déterminé, tandis que l'action des muscles est divisée, rapide, instantanée ou convulsive.

Pour corriger les défauts osseux des modèles il faut connaître à fond les courbes particulières à certains os, les angles de flexion qu'ils font les uns sur les autres, les apophyses articulaires, etc. Cette connaissance approfondie et familière permettra seule de donner un mouvement juste et la vie à une figure.

L'entente parfaite des détails dont se compose l'anatomie artistique sera en effet de peu de secours, si l'on n'a pas conçu le jeu de toutes ces parties diverses. Cette connaissance, chez l'artiste, doit s'é-

lever jusqu'au système du plus parfait mécanisme musculaire, considéré comme la cause principale de la beauté des formes et des mouvements.

Les muscles servent à soutenir les os, à les mettre en action. Les articulations rendent ceux-ci propres à obéir aux muscles; il doit donc exister un parfait accord entre la forme des os et la puissance musculaire. Sans les muscles les os abandonneraient le centre de gravité, et la charpente n'offrirait plus qu'un amas étranger à la vie, au mouvement.

Le muscle qui meut un os se contracte, se gonfle, et attire cet os à lui, pendant que les muscles opposés le laissent agir librement. Certains os agissent plus fréquemment que d'autres selon les habitudes des individus, et les muscles qui les mettent en mouvement sont plus énergiques, plus ressentis. Dans ce cas, l'application des lois de l'unité sert à rétablir l'harmonie que n'offre pas l'ensemble du modèle.

Les muscles sont un composé de fibres charnues, qui sont elles-mêmes un assemblage de plusieurs fascicules unies d'une manière peu intime, et qui contiennent des vaisseaux de plusieurs espèces. La couleur du muscle est rouge quand il y a du sang dans les interstices des fascicules fibreux; mais, quand il est lavé et vu séparément, ces fibres sont blanches. Les tendons restent blancs, et, lorsqu'ils sont compactes

et pénétrés par des vaisseaux sanguins, ils ne sont qu'une extension des fibres charnues.

Le mouvement du muscle suit toujours l'ordre des fibres, qui sont comme autant de filets élastiques se repliant sur eux-mêmes.

On distingue dans le muscle : 1° son milieu, qu'on appelle ventre; 2° ses tendons, qui servent à le fixer sur les os. Son aponévrose est une espèce de gaîne contenant le muscle, dont l'office est de l'isoler et de le laisser glisser sur ceux qui l'avoisinent. De plus, les muscles sont composés, dans leur milieu, de fibres qui se réunissent aux extrémités pour former le tendon. Le ventre du muscle se contracte beaucoup lorsqu'il fait replier l'une sur l'autre deux parties qui, auparavant, étaient situées en ligne droite. Les tendons se contractent peu, à cause de leur forte contexture; cependant ils se roidissent, s'aplatissent sur les points de l'os où ils s'appuient, et se soulèvent en certains cas. L'élasticité et la force tendineuse caractérisent les muscles, et, lorsque cette force est manifestée à l'extérieur, elle révèle leur forme anatomique.

Il ne faut pas perdre de vue les caractères principaux des individus : il y a des cas où le système graisseux l'emporte sur le système musculaire, et cette harmonie, qui est souvent celle de la jeunesse et de la santé, doit être conservée d'autant plus, qu'elle est compatible avec l'énergie et la puissance physiques.

La beauté des muscles tient à leur vraie proportion, à leur juste emplacement, à leur contractilité. Aucun muscle appauvri ne doit entrer dans la conformation d'un homme sain; de plus, aucun muscle ne doit y figurer avec un caractère étranger à l'espèce du personnage adopté. Ces considérations obligent de restituer l'harmonie, c'est-à-dire l'unité des formes musculaires sur les individus dégradés. Les muscles doivent être sains, puissants, caractérisés dans leur espèce.

Les modèles offrant rarement un ensemble de belles formes, c'est au moyen de l'unité que l'art peut atteindre son but, qui est le beau et le bon, en faisant rentrer dans l'harmonie les trois éléments mécaniques : les os, les muscles, la peau.

La myologie d'un individu ne sera belle qu'autant qu'elle appartiendra au système adopté : s'il s'agit d'une Vénus, elle sera unie, pleine, douce aux flexions, sans muscles ressentis; la beauté des chairs fera oublier le mécanisme musculaire, et les muscles ne seront apparents que là où le jeu des os produit de toute nécessité cette apparence. Si les signes de la force et de la jeunesse sont joints à la beauté, les muscles seront plus ressentis; les genoux, le col, les bras, seront plus fermes, etc. Il faudra toujours rechercher la même harmonie dans le caractère anatomique; de là résulte l'expression, qui n'est autre chose que la vraie image de la nature.

La chair se compose de muscles, de graisse, de vaisseaux sanguins, de vaisseaux lymphatiques, d'artères, de peau, d'épiderme, etc. Il faut donc considérer la chair sous le rapport de la forme, de l'élasticité, de la mollesse, de la fermeté, des plis, des refluements, de la rondeur.

La chair saine, belle, est une dans son espèce. On doit distinguer son caractère général sous le rapport des formes et des variétés particulières aux espèces de chair. La graisse, par son interposition entre les muscles et la peau, atténue le choc des corps durs; elle soulève les téguments, les met de niveau avec certaines parties saillantes, elle donne un bel arrondissement aux formes, elle facilite et entretient le jeu de toutes les parties du corps.

La Vénus de Milo peut être donnée en exemple sous le rapport de la grande beauté, de la fermeté et de l'unité des chairs. La Vénus de Médicis offre également ce caractère un de la chair. Il est dominant dans l'espèce choisie, il se retrouve sur toutes les parties analogues par leur étendue, leur volume, leur épaisseur, leur finesse; c'est la même santé, la même chair sur toute la figure; cette chair est variée dans le même caractère, selon les inflexions, les mouvements, les refluements; ce qui est fin, tendre, léger, l'est partout et par la même chair. Il résulte de là que l'unité de ce caractère frappe le spectateur et qu'elle produit l'effet des œuvres bien conduites.

On doit diversifier le caractère des chairs, distinguer les différences, sans affirmer les petits détails qui pourraient altérer l'unité de la figure. Ce défaut est le propre de ceux qui ne savent voir que les petites choses; aussi excitent-ils l'admiration des esprits étroits, qui n'apprécient que la peine et la fatigue, au lieu d'estimer la science et la marche du génie.

L'artiste instruit sait reconnaître les dissonances qui existent entre le système osseux et le système musculaire; et, lorsqu'il a adopté le meilleur modèle possible, il l'étudie avec soin, il en mesure les proportions, il reconnaît le caractère de la chair, et, par des modifications intelligentes, il retrouve les intentions de la nature, qui sont toujours évidentes aux yeux de celui qui l'a étudiée.

Quoique le modèle n'offre pas toujours ces correspondances fines et délicates, ces rapports harmonieux, qui font la beauté des formes, il faut néanmoins les exprimer dans l'imitation. Ce muscle inactif, incertain, sera représenté d'une manière caractéristique déterminée; les détails mesquins ou informes ne seront pas rendus avec les mêmes divisions, et l'on restera vrai en retraçant les intentions générales de la nature.

La peau est un tissu de fibres, de nerfs, de vaisseaux, qui s'entrelacent en tous sens; elle suit la forme des muscles, elle voile ce qu'ils ont de trop dur dans leurs insertions, de trop roide dans leurs tendons; elle adoucit les impressions des glandes, des grosses veines,

des aponévroses, dont les détails déplairaient à la vue s'ils n'étaient recouverts par la peau. Si la peau n'est pas douce, pleine, souple, fine et forte en même temps, elle sera contraire à l'état de santé, à la beauté. Il faut représenter son caractère général, éviter les détails ou les accidents contraires à ce caractère de santé, de beauté, d'utilité; enfin, l'épaisseur et la mollesse de la peau doivent conserver leur unité sur la figure tout entière.

L'épiderme recouvre la peau; il est étroitement lié avec elle, et, bien que privé de sentiment, il permet aux corps de communiquer leurs impressions aux houppes nerveuses établies sur la peau, et il sert à en déterminer la qualité.

§ Ier

DU CARACTÈRE PHYSIQUE DE L'HOMME

Pour que l'art du dessin puisse tirer parti de la science anatomique et fixer la théorie des facultés physiques de l'homme, il doit envisager l'espèce sous le rapport des différences de conformation et sous celui des comparaisons physiologiques.

L'institution des Jeux Olympiques chez les Grecs amena l'usage des statues iconiques, c'est-à-dire la statue-portrait du vainqueur, et cet usage donna lieu

à des classifications dont nous ne pouvons aujourd'hui concevoir l'idée.

« La nécessité d'exécuter des figures parfaitement ressemblantes à des modèles vivants, dit Émeric David, tout en enseignant à imiter la nature avec précision, conduisit les Grecs à faire une juste théorie de la beauté. Ces vigoureux athlètes, dont ils devaient transmettre l'image aux siècles futurs, se trouvèrent réunis dans les ateliers : la comparaison se fit d'elle-même. Un coureur fut mis à côté d'un coureur, un lutteur à côté d'un lutteur.

« Les victoires remportées par chacun de ces athlètes indiquaient la convenance de leurs formes avec le genre d'exercice qu'ils avaient choisi. On remarqua des différences entre des hommes de caractères différents, et même entre des hommes du même caractère. Pourquoi ce nouvel Achille a-t-il remporté trois fois le prix de la course? Voyez ses pieds, ses hanches serrées, l'élasticité de sa cuisse et la noble étendue de sa poitrine. Pourquoi celui-ci ne fut-il couronné qu'une fois? Considérez le premier; considérez le second : là est la beauté parfaite; ici sont les imperfections. »

Les exercices auxquels se rapportaient les facultés caractéristiques du corps de l'homme étaient la course ou le saut, le disque, le javelot, la lutte, le pugilat, exercices qui nécessitent l'ensemble des combinaisons mécaniques dont le corps humain est susceptible.

La course ou le saut exige une conformation, une proportion excellentes dans les jambes, les cuisses, les pieds, la poitrine; l'élasticité et la force musculaire de presque tout le système.

Le disque ou le palet, consistant dans l'art de lancer un corps pesant, exige la force des bras et de tout le corps.

L'exercice du javelot demande la force des bras, l'élasticité et la dextérité.

La lutte exige une grande solidité dans les parties inférieures, l'énergie des muscles du corps, et la plus grande vigueur dans les bras et les reins.

Dans le pugilat, il faut à la fois la force de résistance pour recevoir les chocs, et la force d'impulsion pour les produire; l'agilité, la souplesse, pour les diriger ou les éluder.

On voit, d'après ces classifications, que ces diverses facultés physiques sont des conséquences ou des conditions intégrantes de ces exercices principaux, et qu'ils comportent aussi des diversités selon les âges et les tempéraments.

L'étude des variétés d'un même caractère était plus facile à observer chez les anciens que de nos jours. On aurait dit d'un lutteur : il veut courir, mais il est peu propre à cet exercice par le défaut d'unité dans le caractère exigé pour la course; et l'on eût tenu le même raisonnement pour chacun des exercices dont nous venons de parler.

Le caractère physique de la femme n'offre pas des variétés aussi apparentes que celui de l'homme. Les principales différences qui existent, après celles de l'attitude, des attributs, du costume, sont celles qui proviennent de l'âge, de l'ampleur ou de la puissance physique manifestée par les proportions et la nature des chairs. Aussi, pour reconnaître ces variétés délicates et presque fugitives, faut-il posséder une grande finesse d'observation et de sentiment.

Les physiologistes distingent, chez la femme, l'âge de treize à seize ans, de seize à vingt ans, de vingt à vingt-cinq ans.

Les jeunes filles de treize à seize ans n'offrent encore que peu de développement : le sein ne fait que commencer à naître, la tête est encore un peu forte, les membres ont une délicatesse qui ressemble à de la maigreur, et la nature ne fait que promettre des charmes qui vont bientôt éclore. Tout est chaste dans ces formes délicates, dans ces contours vifs et légers, si bien faits pour inspirer l'intérêt et le respect.

Dans l'intervalle de seize à vingt ans, les membres s'embellissent par un embonpoint ferme et délicat; toutes les parties sont animées par une vie et une consistance nouvelles. La délicatesse et l'élasticité des chairs, la beauté de la chevelure, la grâce et l'expression des yeux, viennent peu à peu parer le corps des attributs de la beauté; les extrémités prennent du

caractère; les contours de la bouche sont plus déterminés, le col est plus arrondi, les hanches sont plus développées; le ventre s'embellit sans prendre plus de volume; tout l'épiderme est plus diaphane, plus nourri.

De plus, il faut observer les différences physiques des caractères, les variétés que produisent des formes amples ou sveltes, la nature et l'espèce des chairs, etc.

« Les petits enfants doivent être potelés, dit Quintilien; si le corps n'est pas chargé de graisse dans l'enfance, il ne saurait être bien fait dans l'âge viril. » Toutefois, si on le représente tel, il faut que son action, son air, ses manières, soient celles d'un tout jeune enfant, et surtout que les proportions soient conformes à la nature, qui varie promptement les rapports à cette première époque.

Ce qui charme le plus chez les enfants, c'est leur âme exempte d'artifice, leur confiance, leur ingénuité, leurs vifs désirs et cette sécurité qui est rarement l'apanage des hommes.

Le caractère des adolescents est intimement lié à celui de la beauté des formes du corps. Le passage de l'état d'enfance à celui d'homme participe des deux et se manifeste par l'emploi de moyens analogues à ceux de la nature.

L'image de la vieillesse est comme un voile à travers lequel l'homme jeune paraît encore : « Si la tête

d'un vieillard conserve un caractère noble; si la physionomie annonce la bonté, la sagesse; si les rides paraissent s'être formées sans violence, par l'effet seul de quelques déperditions indispensables, et qu'elles n'offrent point de sillons formés par l'habitude des passions blâmables; si la tête dégarnie, la barbe et les cheveux blanchis, ne font pas naître l'idée d'une dégradation et d'un dépérissement prématuré; si, au contraire, ces signes de vieillesse réveillent l'idée d'une expérience que l'on n'acquiert que par le cours des ans; si l'animation des yeux annonce une vigueur de l'âme qui résiste à la loi du temps par la sagesse et la modération; si la bouche, le sourire, représentent le calme parfait d'une âme sans remords et sans crainte, la vieillesse a droit encore à prétendre au titre de beauté. »

§ II

DE L'UNITÉ DANS LE CARACTÈRE DES FORMES DU CORPS HUMAIN

La beauté des formes du corps humain dépend de l'unité dans le caractère représenté. Le spectateur en ressent une émotion forte, durable, qui le maîtrise en

quelque sorte, car l'unité fait sur notre esprit et nos sens une impression que nous ne pouvons plus oublier; elle nous fait goûter des beautés rétablies dans leur essence, bien supérieures à la nature elle-même. Les individus employés comme modèles par les artistes ont leur type particulier, lequel doit être rendu dominant, en rétablissant l'ordre, l'harmonie, dans toutes les parties constituantes de l'ensemble. Un jeune homme, par exemple, devra être un et déterminé dans son espèce : il sera svelte, délicat ou énergique, etc., et, si le modèle n'a pas beaucoup de caractère, on devra rétablir ou fortifier l'unité de ce caractère.

Choisissons la force physique dans l'homme comme objet de notre imitation. La nature, consultée sur différents modèles, ne présentera que des caractères plus ou moins incertains, plus ou moins incomplets : elle fera voir de la graisse au lieu de muscles; de l'engorgement pour des principes de vigueur; de la sécheresse, de la dureté, pour de l'élasticité; de la pesanteur, enfin, pour de la solidité; et, sans le secours de la philosophie de l'art, on ne saurait arriver à cette unité qui est la fin qu'on se propose. Supposons même que le modèle offre jusqu'à un certain point le caractère de la force : combien de parties ne faudra-t-il pas accorder avec l'ensemble pour lui donner ce caractère essentiel, pour le compléter, le rétablir dans son unité primitive?

Nous sommes tellement impressionnés par le caractère des formes, qu'il supplée, en quelque sorte, à l'expression de l'action, tandis que l'action ne supplée pas au caractère. Un homme armé d'une massue, couvert d'une peau de lion et dans l'action de frapper, n'est pas toujours un Hercule, quoiqu'il terrasse un monstre. Une figure qui n'aurait pas de caractère déterminé ne serait qu'un portrait plus ou moins exact d'un objet incomplet; elle ne serait, estéthiquement parlant, ni naturelle, ni vraie, par ce défaut d'unité.

L'imagination nous fait voir en idée la figure que nous voulons exécuter; puis, ayant choisi le modèle qui rentre le mieux dans le caractère voulu par le sujet, nous devons fortifier ce caractère par l'application des lois de l'unité.

Pour exprimer clairement les intentions de la nature, on doit reconnaître et saisir la beauté dans son essence, son intégrité; or il n'est donné qu'au savant artiste d'apercevoir les nuances et de pouvoir les reproduire.

La contemplation de la nature nous apprend seule à la connaître. Ce n'est qu'en voyant beaucoup que l'on compare beaucoup et que l'on apprend à choisir, à classer. Il est évident que, pour connaître la beauté générale de la nature, il faut savoir distinguer les caractères et rétablir l'unité là où elle est décomposée, divisée, affaiblie.

N'est-ce pas cette préoccupation constante des lois

de l'unité qui conduisit le génie des peintres et des sculpteurs de la Grèce jusqu'à la contemplation sublime de leurs dieux? Toutes les variétés distinctes de la nature furent reconnues, analysées, classées rigoureusement dans leurs écoles. Nous savons qu'ils interrogeaient non-seulement les naturalistes, les médecins, les physiologistes, pour fixer les préceptes relatifs à la peinture et à la sculpture, mais encore les prêtres, les philosophes, les poëtes; en sorte que ce fut dans les savantes écoles de la Grèce que furent créées et consacrées ces lois destinées à former le cœur, à plaire à l'esprit, à servir la religion, les mœurs et la patrie.

La variété infinie qui existe sur les individus ne prouve rien contre l'unité de la marche et du système de la nature. « Tout concourt à la même fin, dit Bossuet, et c'est faute d'entendre le tout que nous trouvons du hasard ou de l'irrégularité dans les rencontres particulières. »

La figure humaine, selon Diderot, est un système trop bien composé pour que les suites d'une inconséquence, insensible dans son principe, ne rejettent pas la production de l'art à plus de mille lieues de l'œuvre de la nature. « Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse; l'accroissement successif de l'orbe n'a plus distendu ses paupières, elles sont rentrées dans la cavité que l'absence de l'organe a creusée, elles se sont rapetissées; celles du haut ont

entraîné les sourcils, celles du bas ont fait remonter légèrement les joues. La lèvre supérieure s'est ressentie de ce mouvement, elle s'est relevée. L'altération a affecté toutes les parties du visage, selon qu'elles étaient plus voisines ou plus éloignées du lieu principal de l'accident. Mais croyez-vous que la difficulté se soit renfermée dans l'ovale? Croyez-vous que le cou en ait été tout à fait garanti? et les épaules? et la gorge? Oui, bien pour vos yeux et les miens; mais appelez la nature, présentez-lui ce cou, ces épaules, cette gorge, et la nature dira : Cela, c'est le cou, les épaules, la gorge d'une femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. Tournez vos regards sur cet homme dont le dos et la poitrine ont pris une forme convexe : tandis que les cartilages du cou s'allongeaient, les vertèbres postérieures s'affaissaient; la tête s'est renversée, les mains se sont redressées à l'articulation du poignet, les coudes se sont portés en arrière; tous les membres ont cherché le centre de gravité commun qui convenait le mieux à ce système hétéroclite; le visage a pris un air de contrainte et de peine. Couvrez cette figure, n'en montrez que les pieds à la nature, et la nature dira sans hésiter : Ces pieds sont ceux d'un bossu. »

L'enchaînement qui lie tous les organes établit une telle correspondance entre les points qui constituent la figure humaine, que les altérations doivent se communiquer à tous ces mêmes points; mais le degré de pénétration dans ces secrets est intransmissible, et,

si l'on pense à la perspicacité dont les anciens ont fait preuve, on croit volontiers ce que l'on raconte de Phidias, qui n'eut besoin que de voir la griffe d'un lion pour en déterminer les proportions et le caractère.

De nos jours, M. Cuvier n'a-t-il pas étonné le monde savant par la reconstruction d'animaux antédiluviens dont il ne possédait que des fragments? Ces études analytiques sur la nature ne font-elles pas faire un pas de plus vers la perfection? ne constituent-elles pas la vraie méthode qui doit conduire l'art à son but? En considérant l'individu sous le rapport du mécanisme et de l'unité optique, on rendra dominant ce qui doit être dominant, on modifiera ce qui est trop apparent, on soutiendra ce qui est trop appauvri. Enfin, on rétablira l'ordre et l'harmonie des parties constituantes du tout : ce qui s'entend des os, des muscles, des chairs, des mouvements et de tout l'ensemble. Voilà comment, en faisant plus beau, on fera en même temps plus vrai.

§ III

DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN

L'art, dit Winkelmann, « doit commencer, comme la sagesse, par la connaissance de soi-même. » Les

artistes dont les œuvres ont pour but de représenter l'homme physique et moral, doivent faire une étude spéciale de l'homme, connaître les proportions, les mesures du corps humain, selon les différentes natures, les âges, les sexes.

On aurait tort de croire que cette étude puisse paralyser le sentiment de l'artiste. L'homme habitué à réfléchir reconnaîtra, au contraire, combien cette étude est propre à le soutenir, à l'exciter; combien la nature est variée, animée; et, si les images qu'on en fait sont froides ou monotones, c'est qu'on sent mal les rapports des parties, c'est-à-dire que les proportions ne sont pas conformes au caractère représenté.

Il serait faux de penser qu'il ne puisse exister qu'une seule belle mesure pour toutes les figures; et, lorsque de grands artistes ont usé de proportions semblables dans des caractères différents, on peut affirmer qu'ils ont méconnu les intentions de la nature. L'examen des antiques prouve avec quelle variété les Grecs ont su exprimer les caractères divers de leurs statues; aussi doit-on sérieusement les étudier pour s'initier à la connaissance des belles proportions et au genre de variété propre à chaque caractère particulier. « Ce serait une entreprise peu conforme à la vérité du fait, dit Millin, que de vouloir chercher, pour les proportions du corps humain, des règles générales et précises pour les parties; parce que des formes infinies et très-variées peuvent être belles avec des proportions

différentes, et qu'en général les proportions de la forme, et par conséquent la beauté, dépend de la nature de l'objet auquel la forme appartient. »

Pline nous apprend que la statue canon de Polyclète était adoptée par les artistes comme une image de l'homme en général, et non comme une variété ou un caractère déterminé de l'espèce humaine. Elle servait à maintenir dans la vérité les changements proportionnels nécessaires à tel ou tel caractère particulier; en sorte que ce canon, loin d'être un type pour toutes les figures, n'était le type d'aucune, et remplissait les fonctions de régulateur.

Le canon de Polyclète était représenté droit, tenant une lance à la main qui lui servait d'appui, et c'est d'après cet exemple que l'on a déterminé les mesures du corps humain en hauteur et en largeur, en ôtant toute action au modèle.

Par l'application des règles de la perspective, on peut mesurer le raccourci des figures aussi bien que dans leur état naturel. Albert Durer, dans son *Traité des proportions*, donne un excellent moyen pratique en circonscrivant une forme géométrique à la partie vue en raccourci. Cette forme générale, facile à mettre en perspective, contribue puissamment à l'exactitude du dessin et à la perfection des détails.

Nous voyons également qu'il divise géométriquement la hauteur du personnage par moitié, quart, huitième, etc., en sorte qu'à l'aide d'un compas de

proportion on peut comparer les rapports des parties entre elles.

Nous croyons qu'il serait préférable de diviser la figure en cent parties, et que ce mode serait plus correct que celui qui consiste à diviser la figure par têtes, par faces ou par longueurs de nez. Ces parties étant variables selon les individus, elles sont par cette raison peu propres à déterminer des mesures exactes.

Dans une figure il y a trois dimensions principales qui diffèrent très-peu entre elles, et que l'on peut envisager comme étant égales : c'est la longueur de la clavicule au pubis, — qui est la même que celle du sommet de la hanche au genou, — et du genou à la plante du pied. En observant ces proportions, on mettra facilement une figure d'ensemble.

CHAPITRE IV

DE LA COMPOSITION

Les moyens d'expression dont la peinture dispose consistent dans les lignes du dessin et leur situation; dans les masses d'ombre et de lumière; dans le coloris.

La composition est l'art de combiner ces éléments divers, en les appliquant à la représentation d'un sujet pris dans la nature, l'histoire ou la poésie.

A l'aide de ces moyens, une composition doit, par sa beauté, charmer notre esprit, toucher notre cœur et plaire à nos yeux; elle peut être éloquente, énergique, délicate, pleine de puissance ou de suavité, selon les différentes combinaisons que l'on peut en faire.

Pour intéresser le spectateur et embellir un sujet, il faut connaître tous les éléments de l'art et toutes les ressources dont il dispose.

Lorsque l'esprit se prépare à composer, il commence par se mettre dans un état de méditation, afin de reconnaître la valeur de l'idée subitement acquise. Cette action de l'esprit est le contraire de la dissipation qui le dérobe à lui-même, et de la rêverie qui le laisse aller au hasard sur mille objets, dont aucun ne l'arrête.

La méditation donne à l'esprit une fécondité, une puissance surprenante, d'où découle l'inspiration : elle est le plus grand secret de l'art, le plus grand moyen du génie.

Ce que tout le monde aperçoit d'un coup d'œil dans la nature n'a rien de piquant pour l'imagination; le charme de celle-ci consiste à nous frapper de mille traits, qui nous avaient échappé. Or l'attention développe l'esprit d'observation, elle donne de la force à la méditation et différencie le regard pénétrant de l'artiste du regard indécis, confus, de la multitude.

Nous savons que, lorsque Raphaël voulait composer un tableau, son premier soin était de penser à l'expression générale du sujet; puis, quelles étaient les passions qui devaient animer les personnages, et le degré de ces passions, selon les individus qu'il mettait en scène; en quel nombre, à quelle distance il fallait les placer de l'objet principal, afin de le rendre dominant; et, au moyen de cette analyse, il concevait toute l'étendue de sa composition.

Quelque grand que fût le tableau, Raphaël savait

prévoir combien la figure principale, ou l'expression du groupe dominant, devait l'emporter sur les autres; si l'action se bornait au moment actuel, ou si elle devait s'étendre au delà; quelle était l'expression la plus convenable au sujet; il choisissait ce qui était le plus nécessaire à l'effet général, pour lui donner la plus grande force de vérité et d'expression. Ensuite les idées secondaires venaient se placer selon leur importance relative; de cette manière ses compositions, sans manquer d'aucune partie essentielle, n'en présentent aucune d'inutile.

Lorsqu'il examinait chaque figure en particulier, il réfléchissait sur ce qui devait se passer dans l'âme du personnage, et quelle partie du corps devait être mise en action pour l'exprimer. Enfin le caractère de ses cartons, de ses esquisses, sont un témoignage certain de la méditation profonde dans laquelle il se renfermait, et l'on peut affirmer que le résultat de ses sublimes conceptions est dû essentiellement à sa profonde connaissance de la philosophie de l'art.

Les intervalles de repos passés sans produire ont été utiles aux plus grands génies, lorsqu'ils ont été employés à méditer, à éclairer leurs théories, leurs projets. Ces loisirs, comme le dit Hauchecorne dans sa *Vie de Michel-Ange*, « sont autant de pauses du génie, qui, loin de retarder l'art, lui font faire les plus grand progrès. Le désir du travail enflamme l'imagination de l'artiste et lui fait concevoir les

plus sublimes projets; il revient sur tout ce qu'il a fait, il compare ses forces, et dresse le plan de tout ce qu'il a désormais à faire. Ses idées se généralisent, il contemple les arts dans leur ensemble, et voit plus dans un seul coup d'œil qu'il ne l'eût fait dans dix ans d'expérience et de pratique. »

§ Ier

DE L'INVENTION

L'invention dans les arts ne consiste pas à donner l'être à un objet, mais à le reconnaître où il est et comme il est. L'observation, guidée par le génie, découvre les rapports qui servent à créer des combinaisons nouvelles; et, semblable à la terre, l'esprit ne produit rien qu'il n'en ait reçu la semence. L'invention est facilitée par l'attention que l'on prête à un seul objet : c'est ainsi que l'artiste se représente des idées d'analogies, parmi lesquelles il choisit ce qui est le plus propre à perfectionner sa composition.

L'enthousiasme qu'exige l'invention naît de la méditation. C'est cette situation de l'âme qui s'élance vers les objets qu'elle désire, vers ceux qu'elle imagine; violemment excitée par l'impression reçue, elle conçoit avec force et clarté les idées qu'elle veut traduire sur la toile.

Celui qui s'électrise de prime abord à l'aspect de tous les objets capables d'émouvoir n'est pas dans un équilibre qui laisse en liberté le jugement et les facultés de l'esprit : c'est plutôt un désordre qu'un état favorable aux productions du génie.

Il y a pour le génie des moments d'inspiration où l'âme se représente la nature et répand sur les objets cet esprit de vie qui les anime. Les âmes privilégiées prennent fortement l'empreinte des choses qu'elles conçoivent, et les reproduisent avec ce caractère de force et de vérité qu'elles leur communiquent. On se croit tour à tour Cinna, Brutus, Napoléon; et l'on trouve des expressions qui ne sont nulle part, et qui cependant sont vraies.

S'il s'agit de peindre une bataille, notre imagination nous transporte au milieu de la mêlée; on entend le fracas des armes, les cris des mourants; on voit la fureur des combattants, le sang, le carnage; on s'excite au point d'être ému, saisi, effrayé!... *Deus, ecce Deus!*

Chacun ne possède pas au même degré cette invention admirable que l'on remarque chez certains maîtres; mais, avec un choix judicieux, on peut s'aider de leurs compositions pour en créer de nouvelles, comme eux-mêmes se sont servis des ouvrages de sculpture des artistes de la Grèce pour développer leur goût et perfectionner leurs œuvres.

Si l'on utilise les inventions d'autrui pour com-

poser, il faut les traduire d'après la manière que l'on s'est créée, afin de leur donner une nouvelle existence; et, quelle que soit la figure que l'on copie, un changement dans les membres, dans les draperies, dans la pose, les éloigne assez de leur forme primitive pour quelle puisse paraître originale.

Les artistes choisissent souvent dans les vieilles gravures les figures qui peuvent se prêter au sujet qu'ils veulent représenter. Cette méthode est excellente pour s'exercer à la composition, lorsqu'on s'efforce de surpasser les exemples qui nous sont offerts, en corrigeant les défauts qui peuvent s'y rencontrer, en s'appuyant sur l'observation de la nature et sur les lois de la philosophie de l'art.

§ II

DE LA POÉSIE ET DU STYLE

La poésie consiste dans la création et la disposition des objets; le style comprend les pensées, le dessin, l'effet, l'harmonie. Ces qualités diverses sont éparses dans la nature; et l'art, en les réunissant, les élève en quelque sorte au-dessus de leur condition naturelle.

L'imitation de la nature doit être sage, éclairée; on ne doit pas la copier servilement, mais choisir les

objets, les représenter avec toute la poésie et la perfection dont ils sont susceptibles.

Si Zeuxis, lorsqu'il fit sa célèbre *Vénus* pour les habitants de Crotone, n'avait pas possédé le sentiment poétique de la belle nature, il n'aurait pas su réunir les beautés diverses de ses modèles pour les accorder ensemble, et créer dans son imagination cette perfection idéale qui fut le prototype de son tableau. Elle fut vraisemblable et poétique dans son ensemble, elle ne fut vraie et historique que dans les détails.

Quand Raphaël a peint les batailles de Constantin contre Maxence, il avait le fait historique, les acteurs, le lieu de la scène; cependant quelle invention, quelle poésie dans ces vastes compositions! La disposition de la mise en scène, les mouvements, l'expression des sentiments, tout cela était réservé à la création de son génie.

L'art bâtit sur le fond de la vérité, en se mêlant à l'invention poétique, pour en former un tout vraisemblable; et, comme il est obligé de plaire, il crée tout ce dont il a besoin pour atteindre ce but. Cette liberté est réglée par les lois de l'imitation, et c'est l'état et la situation du personnage représenté qui détermine l'expression, le geste qu'il convient de lui donner.

Le sujet du tableau renferme le caractère fondamental de l'expression qu'il doit avoir; c'est lui qui détermine le degré d'élévation, de simplicité, de

force, de douceur, qu'il convient de donner au style.

L'harmonie en général étant un rapport de plusieurs choses entre elles, le style, par cette raison, doit s'accorder avec le sujet que l'on traite, et se rencontrer dans les limites d'une juste convenance avec lui. Quelle différence entre un tableau d'histoire de Raphaël et une scène de buveurs de Téniers? Cependant chacun dans son genre est dans une harmonie parfaite du style avec les personnages représentés. Quelle que soit la nature du tableau, si cette harmonie du style avec le sujet n'existe pas, il devient une espèce de parodie.

Le style représente l'individualité; il personnifie en quelque sorte son auteur. Un œil exercé reconnaît un tableau de Raphaël, de Titien, de Poussin, de Paul Véronèse, entre mille, par le style particulier à l'artiste, sans qu'il soit nécessaire de le nommer.

§ III

DE LA VÉRITÉ DE REPRÉSENTATION

L'imitation de la nature, pour être parfaite, doit avoir le mérite de l'exactitude et de la facilité : l'une règle l'imitation, l'autre l'anime. Quand l'artiste a choisi son sujet, et qu'il est nettement tracé dans son

esprit, l'exactitude du pinceau n'est plus qu'une espèce de mécanisme; tout est presque fini pour l'exactitude si le tableau idéal a été fortement conçu.

Il n'en est pas de même de la liberté, qui est d'autant plus difficile à atteindre qu'elle paraît opposée à l'exactitude; souvent l'une n'excelle qu'aux dépens de l'autre : il semble que la nature se soit réservé de les concilier. Elle est toujours naïve, elle marche sans étude, sans réflexion, parce qu'elle est libre.

La peinture, au contraire, étant liée à un modèle, porte presque toujours les marques de la servitude. Cette liberté, que l'on remarque dans les ébauches, leur prête des charmes que ne possèdent pas toujours les tableaux terminés. L'imagination, étant renfermée dans les limites que lui assigne le peintre, n'a plus le champ libre pour interpréter, selon sa fantaisie ou son caprice, les objets qui ne formulent pas une pensée finie.

Toutefois, malgré le sujet, et quelque vrai que soit le tableau, la bordure seule le trahit. Aussi l'esprit est-il plus satisfait des ouvrages d'art qui lui représentent le beau idéal qu'il ne l'est de la nature elle-même, qui a toujours quelque chose d'incomplet dans ses parties.

Une composition peut-être belle en elle-même par la manière dont elle est représentée, et n'être pas belle par rapport à l'art, qui doit réunir la beauté optique à la beauté intellectuelle. Mais, comme l'illu-

sion optique n'est pas le but de l'art, qu'elle n'est qu'un moyen, la satisfaction morale sera toujours la source des vraies jouissances du cœur et de l'esprit.

S'il en était autrement, un panorama rencontrerait plus d'admirateurs qu'un tableau de Raphaël ou de Poussin; on ferait plus de cas des représentations stéréoscopiques que des peintures du Corrége ou du Titien.

Les artistes d'un grand génie, tant anciens que modernes, se sont tous réunis dans le point essentiel, qui consiste à représenter la belle nature. Les uns l'ont fait avec force, les autres avec grâce, quelques-uns ont su réunir la force à la grâce, et tous ont représenté des choses parfaites en elles-mêmes. Cette perfection a toujours consisté dans l'unité, la variété, l'excellence, la proportion, la symétrie des parties, formant un tout harmonieux conforme à la nature.

On peut conclure de ce qui précède que la nature, telle qu'elle est représentée dans les arts, renferme toutes les qualités qui constituent la beauté, c'est-à-dire, la beauté optique et la beauté morale. Elle doit flatter notre esprit en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées; et toucher notre cœur, en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers et qui tiennent à nos sentiments les plus élevés.

§ IV

DE L'UNITÉ ET DE LA SIMPLICITÉ DANS LA COMPOSITION

Le sujet d'une composition est un dans son caractère, lorsqu'il réunit tout ce qui peut le constituer, et ne renferme rien qui lui soit étranger ou superflu. Si l'on trouve deux ou trois tableaux dans une composition, il en résulte un désordre, une confusion qui choque les moins exigeants.

L'absence des lois de l'unité donne aux compositions un caractère mixte qui, sans être évidemment choquant, corrompt néanmoins l'expression du tableau. Si nous voulions citer des exemples, nous trouverions que ce défaut existe même dans plusieurs œuvres des maîtres.

Toute action secondaire qui tend à devenir principale, par l'effet, par la couleur ou l'importance des figures, sera réduite à sa juste valeur pour qu'il y ait unité. Il en est de même du caractère ou du mode du sujet, qui doit être un et déterminé, de façon que toutes ses parties concourent à une même fin et forment, par leur relation, un tout simple, unique : c'est

la loi de tous les observateurs, tant anciens que modernes.

Il faut qu'un tableau excite une seule idée générale, dominante, déterminée. On reconnaît qu'il y a unité dans une composition quand les objets sont convenables au sujet et qu'ils s'accordent entre eux pour en fortifier l'expression.

L'unité et la variété produisent la symétrie et la proportion, ce qui établit l'ordre dans les rapports des parties entre elles. La symétrie partage, pour ainsi dire, le sujet en trois parties : elle place au milieu les parties uniques, dominantes ; à côté, celles qui sont répétées ou secondaires ; la troisième sert à les faire valoir réciproquement. Cet ordre forme une sorte d'équilibre qui donne de la liberté, de la grâce à la composition : c'est un des principaux moyens de séduire l'âme du spectateur.

La proportion entre dans le détail des parties, qu'elle compare entre elles et avec l'ensemble ; elle présente, sous un même point de vue, l'unité, la variété et l'harmonie de ces deux qualités. Telle est la loi du goût par rapport à la mise en scène du sujet.

L'unité d'imitation est aussi très-essentielle à observer. Si les sculptures coloriées semblent offrir une imitation plus complète de la nature, ces imitations, toutefois, plaisent moins que des tableaux. Une gravure enluminée n'est plus une gravure ; des peintures avec bossages ou avec dorures ne sont plus de la pein-

ture; et, si les anciens ont employé les métaux précieux et les pierres fines dans leurs figures sculptées, on doit l'attribuer à des idées de vénération. Ces superfétations ont été abandonnées par la saine raison.

La simplicité et l'unité ont une grande analogie. Un sujet simple peut manquer d'unité, et un sujet très-complexe être réduit à l'unité, et, par conséquent, à la simplicité.

La simplicité est considérée sous le rapport de la facilité qu'elle donne pour la perception de l'ensemble et des détails, et sous celui de la convenance ou du mode de la composition.

Tous les peintres avant Raphaël ont fait simple, parce qu'il est naturel de faire simple; dans le cas même où l'on voudrait étaler les splendeurs de la peinture, le bon sens fait reconnaître que la simplicité est son plus bel ornement. En effet, le calme, la pureté qui en découlent donnent à la nature un puissant attrait, et les meilleures productions de l'art sont presque toujours les plus simples.

Si la simplicité est le degré le plus élevé de la perfection, il ne s'ensuit pas que les ouvrages simples soient tous beaux ou parfaits; mais, comme la simplicité met en relief les beautés et les défauts, un sujet simplement énoncé exige une exécution parfaite.

Le style simple suppose une grande âme dans celui

qui le possède, et un grand goût dans celui qui l'applaudit.

§ V

DU NOMBRE DES PERSONNAGES ET DES ÉPISODES

La convenance indique le nombre des personnages que l'on peut introduire dans une composition, car un assemblage considérable d'acteurs étonne plus l'esprit qu'il ne charme le cœur.

Si les rapports d'un grand nombre de figures habilement combinées éveillent notre curiosité ou provoquent notre étonnement, il est peu probable que cette grande variété ait le pouvoir de nous charmer et de nous procurer un vif plaisir.

L'âme aime le recueillement; elle ne jouit de la plénitude de sa force que dans le silence, dans la concentration de la pensée. Pour la fixer et la séduire, il faut qu'elle puisse goûter principalement un objet sur lequel l'intérêt soit concentré; qu'elle le compare à d'autres objets moins intéressants, et qui appartiennent néanmoins au caractère général et à l'unité du sujet. « Les anciens, dit Winkelmann, avaient adopté une règle principale dont ils ne se départaient guère : c'est l'économie des figures. Il paraît, par plusieurs monuments antiques, que les lois

du théâtre, introduites par Sophocle, de ne jamais faire paraître sur la scène plus de trois personnages, avaient été aussi adoptées par les artistes. Nous trouvons même que les anciens s'attachaient le plus souvent à rendre toute une action par une seule figure. »

C'est là, en effet, l'écueil des artistes qui n'ont jamais été aux prises avec les véritables difficultés; et c'est là, en un mot, que l'art se montre grand et sublime.

Le Poussin choisissait rarement des sujets dont l'intérêt dût provenir de l'excellence d'une seule figure. Ses sujets intéressent par la relation des figures entre elles; et, comme il possédait à un très-haut degré l'art de combiner des rapports séduisants, et d'exprimer le caractère moral des personnages, ses imitateurs sont généralement restés à une grande distance du maître.

Les peintres qui firent la Renaissance envisageaient l'art simplement; ils l'ont porté à une hauteur infinie, et les tableaux de Raphaël qui nous charment le plus sont évidemment ceux dont la composition est réduite à un petit nombre de figures.

Il est certain que celui qui, à la science de l'anatomie, de la perspective, du coloris et de la beauté optique, joint l'art d'exprimer les passions par les gestes et la physionomie, peut produire des chefs-d'œuvre avec une ou deux figures.

Les épisodes sont des moyens que l'on emploie dans les grandes compositions pour caractériser la vérité d'un fait ou en accroître l'intérêt. Ces incidents se manifestent par analogie ou par contraste; ils doivent être considérés comme des moyens de fortifier l'unité et non de la corrompre. En sorte qu'un épisode est défectueux, s'il est d'un caractère contraire au sujet; et si, par son effet optique, il constitue une seconde unité.

§ VI

DU COSTUME ET DES DRAPERIES

On entend par costume, les vêtements, les armes et les usages propres à caractériser une nation ou un pays. Des études générales sur cette partie de l'art sont indispensables lorsqu'on traite des sujets historiques.

Bien que l'on doive se conformer à la vérité du costume des différentes nations et des personnages que l'on représente, on aurait tort de ne pas user de cette liberté, qui sait accommoder la vérité du costume avec la convenance et les lois du goût, en supprimant ce que la mode a de laid ou de trivial.

Il existe plusieurs ouvrages sur le costume relati-

vement à la peinture et à la sculpture; et Mongez, entre autres, présente dans l'*Encyclopédie méthodique* un travail savant qui peut être d'une grande utilité aux artistes.

L'art de bien draper une figure exige une connaissance parfaite des lois de l'unité. Il ne suffit pas de savoir imiter exactement une étoffe disposée d'une manière confuse ou équivoque; il faut comprendre qu'il existe une vérité attachée à la composition d'une draperie, vérité indépendante de l'imitation.

L'art veut des résolutions, un parti pris, malgré la naïveté; une vraisemblance caractéristique dans le style et un mode déterminé.

Cicéron dit, en parlant des Canéphores de Polyclète : « Leur vêtement rendait témoignage de leur virginité. » Il fallait donc que ce vêtement fût vierge, par une qualité ajoutée à l'espèce de vêtement propre aux jeunes vierges.

Pour draper une figure avec art, il faut que les plis ou les masses de plis soient conformes par leur mouvement, leur direction, aux parties du corps que les draperies recouvrent; et, comme le nu est la chose principale dans une figure, les draperies sont un accessoire destiné à le recouvrir et non à le cacher.

Si les draperies sont nécessaires à une figure, elles ne doivent pas être le fruit du caprice. L'artiste instruit sait se conformer à la grandeur, à l'attitude,

au caractère de la figure qu'il représente; il en fait sentir les articulations, les mouvements et les grandes formes, tout en conservant le caractère propre à l'étoffe.

Les grands plis sont destinés à revêtir les parties dominantes du corps, qui ne seront cachées par des petits plis que si la nature du vêtement l'exige. Dans ce cas, on leur donne peu de saillie, on les divise par groupes; de telle sorte que ces groupes, subordonnés les uns aux autres, affirment l'unité de la figure.

Il faut en général que les plis soient grands et en petit nombre, parce que les grandes formes produisent les grandes masses d'ombre et de lumière; de petits plis, au contraire, produiraient une multitude de petites ombres et de petites lumières qui diviseraient l'attention : l'œil ne serait pas attiré par une masse dominante, il ne recevrait pas une impression unique de l'ensemble de la figure; il n'y aurait pas d'unité, pas de beauté.

La beauté optique des plis naît de l'ordre dans lequel ils sont distribués : une draperie se compose de grands et de petits plis; de grandes et de petites masses; c'est-à-dire de différentes variétés. Or c'est l'unité dans le caractère de ces masses et de ces plis qu'il faut rendre claire et précise, tout en la subordonnant à l'unité générale qui doit être caractéristique et dominante.

On évitera les plis dont la saillie produirait des ombres assez fortes pour attirer les regards aux dépens de la chose principale, c'est-à-dire du visage et du nu des parties.

La *Flore Farnèse*, par exemple, offre dans son vêtement, composé de masses diverses, des variétés qui rentrent dans l'unité générale de la draperie. Ici on distingue une masse d'une espèce une et déterminée; là, est un pli dominant, unique; d'un côté, on remarque une certaine direction de plis; de l'autre, un volume et une forme de masses qui sont unes et non répétées, etc. Tout est varié et un dans les détails et dans l'ensemble de cette statue, qui est regardée à juste titre comme un modèle de grâce et d'élégance.

Dans les œuvres de Raphaël, on reconnaît souvent par les plis d'une draperie quelle était l'attitude de la figure l'instant d'auparavant. Par exemple, si le bras était étendu ou replié avant l'action actuelle. C'est une expression qu'il a toujours cherché à rendre, parce qu'elle est dans la nature; c'est aussi dans la nature qu'il faut l'étudier : on ne la trouverait pas dans le repos du mannequin.

Le tableau du *Spasimo di Sicilia* représente le bras gauche de Notre-Seigneur appuyé sur une pierre et la main étendue sur cette pierre; les plis de sa large manche font apercevoir un *demi-chemin* d'action, car ils semblent se tenir encore en l'air et n'avoir pas

fini leur chute, selon l'impulsion que leur donne le poids naturel de l'étoffe.

Une figure qui vole doit faire reconnaître si elle monte ou si elle descend : si elle monte, une colonne d'air supérieur pèse sur la draperie; si elle descend, une colonne d'air inférieur la soutient et la soulève.

Lorsqu'un vêtement est composé de plusieurs étoffes, l'une de ces étoffes sera dominante pour caractériser l'unité. Si le caractère dominant est la simplicité, les masses ou les étoffes secondaires ne seront pas aussi simples que la masse ou l'étoffe principale; elles contrasteront avec elle de façon à la laisser dominer, autrement la beauté de l'ensemble aurait moins de puissance; l'unité optique ne serait pas concentrée sur une partie de l'ajustement, il ne ressortirait pas, par opposition, d'autres unités subordonnées.

A l'exemple de Raphaël, qui s'est rendu si habile dans l'art des draperies par l'étude qu'il a faite des bas-reliefs antiques, on peut conseiller d'étudier les draperies des statues et des bas-reliefs grecs, dans lesquels on trouve toujours le goût uni à la convenance.

Les draperies des peintures antiques que nous possédons sont conformes en tout point à celles de la sculpture, et nous voyons que les lois de l'unité étaient la règle affectée aux draperies dans ces deux arts.

§ VII

DE LA DISPOSITION DU SUJET

La disposition du sujet, par rapport aux distances respectives des masses ou des lignes des objets, sont soumises aux lois de la pondération ou de l'unité.

Si une ligne est située fort loin du centre d'un tout, elle offrira une seconde unité, à moins qu'une autre ligne ne vienne la relier à ce centre. S'il en était autrement, il n'y aurait pas de variété, pas d'unité dans les lignes du tableau.

Quand un côté de la composition est chargé d'objets, l'autre côté ne doit pas être nu : or, si l'on dispose quelques objets du côté qui est nu, on rétablira l'unité dans les écartements ; de là résultera l'équilibre et la beauté de disposition.

Dans une figure seule, si la masse est verticale, c'est-à-dire, si le personnage est debout et que le bras soit étendu en avant, il n'y aura pas d'unité dans l'ensemble de la figure, parce que le bras formera une seconde unité horizontale.

Pour rétablir l'harmonie, il faudra changer la ligne verticale du corps en une ligne oblique qui s'équili-

brera avec le mouvement du bras tel que nous le représente la statue du *Gladiateur*.

Placer les bras à égale distance du corps, et perpendiculairement, serait d'un mauvais choix, ainsi que de disposer des figures à égale distance les unes des autres : cette uniformité produirait la monotonie.

L'étude de l'antique nous offre encore les meilleurs exemples que l'on puisse se proposer, au point de vue de l'unité dans les mouvements et les caractères. On ne saurait trop méditer ces beautés caractéristiques; n'oublions pas, toutefois, que la sculpture et la peinture diffèrent dans les données esthétiques, et que les limites qui les séparent doivent être respectées.

Le système des contrastes peut facilement conduire à la destruction de l'harmonie ou de l'unité. Si la ligne dominante du tableau est verticale, comme dans un portrait en pied, il ne faut pas introduire des fonds qui puissent former une ligne horizontale dominante, ni que l'espace de droite et de gauche soit de semblable dimension; l'effet serait multiple, il n'y aurait pas d'unité, pas de variété. Le mouvement des draperies devra également rentrer dans le sentiment de la ligne verticale; car, si elles faisaient un angle droit avec la figure, elles sortiraient de l'unité dominante.

Les fonds ne doivent pas être aussi grands que l'objet principal, parce qu'ils créeraient une seconde unité comme volume, et cet objet ne serait pas dominant.

Il faut donc qu'il existe un parti pris dans la direction de la ligne dominante; un accord parfait dans la disposition des figures avec les fonds et le ciel, de façon que le tableau soit un et déterminé dans son caractère.

Dans le paysage, si les arbres ou d'autres objets déterminent une ligne verticale dominante, des nuages formant une bande horizontale détruiraient l'unité verticale; et, si la ligne dominante est horizontale, un arbre isolé qui formerait une grande masse verticale neutraliserait la ligne dominante horizontale, en créant une seconde unité verticale.

La forme des nuages est d'un précieux secours pour affirmer, soutenir ou déterminer l'unité de la ligne dominante du tableau; c'est un des grands moyens pour harmonier les lignes dans ces sortes d'ouvrages.

L'unité des lignes d'un paysage est souvent difficile à reconnaître sur nature, lorsqu'il n'est pas renfermé dans une limite déterminée, comme à travers un papier découpé ou dans un miroir noir. On se rend compte alors très-facilement de la nature des lignes qui encadrent le sujet principal, et si la ligne dominante est horizontale ou verticale.

Si l'on renferme dans l'horizontale un sujet qui exigerait une ligne dominante verticale, c'est-à-dire si on l'étend trop à droite ou à gauche, on ne rendra pas dans le tableau l'impression reçue sur nature, il n'y aura pas de jeu piquant, pas d'unité.

Quand la dominante est horizontale, on peut placer une succession d'objets verticaux, parce que cette série concourra à la ligne horizontale, tandis qu'une ligne verticale isolée créerait une seconde unité.

Si la dominante est verticale, une succession de lignes horizontales superposées n'en concourront pas moins à la verticale, par exemple, comme les marches d'un escalier.

Ces observations ne s'appliquent pas seulement à une composition étendue, mais encore à un sujet composé d'une seule figure. En optique, comme en poésie, si l'on change l'ordre des rapports, si l'on fait deux héros ou deux unités, il faut aussi faire deux âmes au spectateur.

Dans les vastes compositions, formées de différents groupes, l'un de ces groupes doit être dominant, les autres joueront un rôle secondaire, tertiaire, etc. Dans le groupe principal, une figure dominera les autres, optiquement, par sa couleur, son expression.

Le groupe de *Bacchus appuyé sur un jeune faune*, celui de *Niobé pressant sa jeune fille éperdue*, et bien d'autres antiques, sont des modèles de l'unité la plus parfaite.

Léonard de Vinci ne voulait pas, en principe, que les membres d'une figure présentassent des lignes parallèles, parce qu'elles sont le multiple d'une unité, et que la variété, qualité essentielle de la beauté optique, n'existerait pas.

Lorsque les lignes sont variées, elles se font valoir réciproquement, et l'ordre dans lequel elles sont placées peut les rendre plus facilement apparentes; la facilité avec laquelle on perçoit l'ensemble des formes d'un objet ou d'un tout est la principale cause de sa beauté optique et du plaisir que l'on en reçoit.

Si les mouvements semblables sont rejetés, optiquement parlant, il est des cas où l'expression morale du sujet exige ces répétitions : le tableau de la *Manne* du Poussin en est un exemple. Les figures, qui font le même geste pour recevoir la manne, donnent par ce concours de mouvements semblables une grande force à l'action; toutefois ces mouvements répétés sont suffisamment balancés par la pose des autres figures; elles introduisent dans le tableau une variété qui fortifie l'unité loin de la détruire.

On voit aussi, dans Raphaël, de semblables exemples : les trois femmes du tableau d'*Héliodore*, qui, par les mouvements semblables de leurs bras tendus et dirigés vers la scène principale, se confondent dans l'expression d'un même sentiment, ajoutent puissamment à l'effet dramatique du tableau.

Il en est de même d'une peinture de Pompéia, représentant le *Jugement de Paris*. Le bras du berger et celui de Pâris, se dirigeant spontanément dans la même direction pour désigner Vénus, donnent une force de certitude telle au choix qui vient d'être fait, que le doute est impossible.

Si l'expression du sujet ne devait rien gagner à de semblables répétitions, elles deviendraient un défaut de beauté, un défaut de variété, de gradation, qui nuirait à l'unité optique des lignes.

Les différentes parties d'une composition doivent être liées entre elles, de manière qu'une seule partie étant transportée ou retranchée, ce ne soit plus un tout ou le même tout; car ce qui peut être ou ne pas être dans un tout n'en fait pas partie intégrante.

Pour que les parties d'un tout aient de l'unité, elles seront soumises les unes aux autres, depuis la dominante jusqu'aux plus inférieures. La gradation est donc un ordre successif dans les unités particulières qui composent le tout, dont le principe est basé sur la nature des rayons visuels[1].

Cette gradation n'est pas toujours immédiate, comme dans une avenue d'arbres plantés à égale distance les uns des autres, dont les extrémités paraissent se rapprocher; mais elle n'en existera pas moins, dans quelque ordre qu'elle se manifeste.

Si la nature n'offre pas toujours une gradation convenable à la composition du tableau, l'art la constituera et la rendra sensible, en établissant un ordre en harmonie avec le sujet ou le mode du tableau.

Le Poussin a représenté, dans un de ses magnifi-

[1] Voir la troisième partie, au chapitre *De la vision*.

ques paysages, un homme enveloppé par un serpent. L'effroi qu'en éprouve le principal témoin se communique à différents degrés aux autres personnages, en raison de la distance à laquelle ils se trouvent du lieu de la scène, en sorte que ces figures se communiquent l'effroi comme par écho. La gradation, dans l'expression et les mouvements des figures qui animent cette peinture, ajoute de l'intérêt à ce spectacle effrayant, dont l'effet puissant résulte de l'harmonie de toutes ses parties.

Cet exemple démontre une fois de plus comment l'unité résulte de la gradation qui différencie et subordonne les unes aux autres les idées et les parties d'un tout.

Les Grecs, en faisant entrer l'étude de la musique dans l'éducation philosophique, avaient pour but de rendre plus intelligible, par la comparaison, telle loi régie par un autre art, et de la faire comprendre plus facilement; les beaux-arts ont tous des bases identiques. Ainsi un morceau de musique, de même qu'un tableau, est composé d'une succession de phrases; parmi ces phrases, il en est une que l'on peut appeler la *phrase dramatique*, qui contient elle-même sa note dramatique; or nulle autre phrase ne doit lutter d'intensité avec celle-ci, et la note dramatique de cette phrase sera unique comme intensité. Cette phrase dramatique constitue le sujet principal du tableau, et sa note dramatique en est le point brillant; les autres

phrases servent à en préparer l'effet, à créer des oppositions et à compléter la mise en scène.

Les premiers plans ne sont en quelque sorte que l'introduction ou la préface du sujet que l'on veut représenter; par cette raison, il ne faut pas y placer des objets trop gros ou trop importants, qui pourraient diminuer ou détourner l'attention du sujet principal; et, si le premier plan comporte des affirmations, ce ne doit être que dans le sens de la résolution de la lumière.

Le choix du point de vue est très-important, car, s'il est mal placé dans le tableau, il en résultera des effets désagréables ou difficiles à comprendre: c'est le point de départ de toute composition. On place le point de vue au centre de la composition, et la ligne d'horizon au tiers de la hauteur du tableau, à moins que l'étendue de la scène n'exige un concours nombreux de personnages ou une grande étendue de pays; alors on la fait passer au-dessus de la tête des figures situées sur le premier plan.

Le point de distance est généralement éloigné d'une fois et demie la largeur du tableau; il en résulte un rapport de lignes plus gracieux, plus *un*, que s'il était trop rapproché ou trop éloigné. Toutefois, ces données étant à peu près arbitraires, elles dépendent entièrement du goût de l'artiste et de la nature de la scène qu'il veut représenter.

§ VIII

RÉSOLUTION DE L'EFFET GÉNÉRAL DU TABLEAU

Ce que nous avons dit de la ligne dominante du tableau se rapporte aussi à l'unité de l'effet général, c'est-à-dire, à la distribution des ombres et des lumières, qui forment des lignes occultes ou des directions uniques et dominantes dans le tableau.

Le but de ces lignes ou directions est de conduire l'œil du spectateur, et, pour ainsi dire, à son insu, dans les parties les plus intéressantes de la composition, afin que l'inspection en soit rapide, facile, faite sans fatigue, et cette vivacité d'examen produit sur nos sens le charme le plus séduisant. L'impression est forte, elle se grave dans la mémoire, et le souvenir flatteur que nous en conservons nous fait aimer son auteur et sympathiser avec lui.

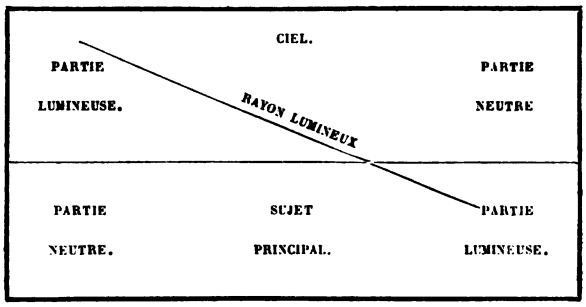
La situation du corps éclairant détermine trois directions principales : dans le sens vertical, horizontal ou oblique, et chacune de ces directions se résume vers la partie du tableau opposée à l'introduction de la lumière.

Si la lumière entre obliquement par le côté gauche, elle se résumera sur le côté droit du premier

plan, et cette partie du tableau sera la plus affirmée par opposition au premier plan du côté gauche.

Le côté du ciel, par lequel la lumière entre dans le tableau, est la partie la plus claire, et celle qui lui est opposée est la plus sombre.

La direction de la lumière étant verticale ou horizontale, on tiendra un raisonnement semblable.



Si la lumière était disséminée sur tous les objets du tableau, il n'y aurait pas de jeu piquant, pas de variété, pas d'unité dans l'effet; la peinture serait monotone et dépourvue de ce charme puissant qui fait reconnaître l'œuvre des maîtres de loin et au premier coup d'œil.

Il est évident qu'une lumière vive, située au-dessous de la partie la plus lumineuse du ciel, neutraliseraient celle-ci, et réciproquement. Il faut créer des contrastes, subordonner ou opposer les lumières aux

ombres et aux demi-teintes, de façon qu'il en résulte la variété et l'unité.

On évitera les rappels de lumière qui détruiraient l'unité des ombres ou les ombres qui nuiraient à l'unité de la lumière.

Ce sera toujours aux dépens de l'unité optique que l'on créera de petites lumières placées au hasard; et, sans le secours d'un raisonnement basé sur les lois de l'unité, il y aura toujours de la confusion ou de l'incertitude dans l'effet général.

Il existe une relation intime entre l'harmonie des lignes du tableau et la direction de la lumière. Le rayon lumineux principal passe toujours par les objets les plus intéressants de la composition, de manière à relier ces objets entre eux par l'unité de la lumière.

Si nous supposons une ligne passant par les têtes ou les groupes principaux de la composition, il faudrait éviter que le rayon lumineux principal fît un angle droit avec cette ligne; autrement la ligne lumineuse diviserait la composition en deux parties et tendrait à créer deux tableaux dans un seul. Le rayon lumineux doit donc suivre une marche parallèle à cette ligne, c'est-à-dire qu'il éclairera le tableau dans la direction des objets les plus nombreux ou les plus variés de la composition.

La touche et le modelé se rattachent également à l'effet général du tableau. La perspective aérienne nous enseigne que la lumière détermine les profils

par lesquels nous percevons la forme et la nature des objets ; or la touche, pour qu'elle soit une, sera posée, non-seulement dans le sens de la forme, mais encore dans le sens du mouvement lumineux; de plus, elle aura de justes rapports avec la distance de ces mêmes objets entre eux.

Il ne faut pas toutefois que la résolution d'un effet laisse voir d'une manière évidente le parti pris adopté par l'artiste. Ce parti pris doit bien exister, mais l'exécution et principalement la vérité de représentation le feront oublier, et c'est en quoi consiste le grand art et la magie de la peinture.

En étudiant avec attention les gravures et les tableaux des maîtres, on reconnaîtra avec quel génie ils ont su faire l'application des principes qui constituent l'esthétique, et en même temps on se familiarisera avec les calculs que l'on emploie pour mettre de l'effet et de l'unité dans une œuvre d'art.

§ IX

DES DIFFÉRENTS MODES

La nature de l'impression que fait sur notre âme le caractère expressif du tableau en constitue le *mode*. Il diffère en cela du style qui s'entend de la manière

dont le tableau est traité et exécuté. Le tableau doit avoir un caractère déterminé, car ceux qui n'en ont pas ne produisent aucune impression durable; aussi le mode est-il l'une des questions essentielles de la peinture.

Les lignes, par leur caractère et leur disposition, servent à exprimer les différents modes lorsqu'elles sont dans une juste convenance de rapport entre elles et le sujet du tableau. Ne voyons-nous pas, en effet, que les lignes de Michel-Ange sont impétueuses, véhémentes, terribles? que celles de Raphaël ont de la noblesse, de la dignité, de la grâce? Par conséquent, les lignes, de même que le clair-obscur, le coloris, ont en eux-mêmes une signification qui les rend propres à exprimer les différents modes avec force, énergie ou suavité.

Il y a des caractères ou des modes graves et majestueux; il y en a de fougueux, de violents, de simples et de doux, etc.; de même la palette présente des harmonies variées qui correspondent à ces sentiments et qui produisent une extase semblable à celle où nous plonge une musique suave.

Le Poussin avait coutume de dire « qu'il ne chantait pas toujours dans le même ton. » Il appelait mode dorien les sujets sérieux; lydien, les bacchanales; lesbien, les sujets magnifiques; ionique, les sujets gracieux ou plaisants; et, à l'exemple des Grecs, il donnait des noms différents à ses peintures.

Lorsque les anciens établirent la distinction des caractères, ils empruntèrent l'expression de *mode* à la musique. A ce sujet, Lucien dit en parlant d'Harmonide : « Si je conserve à chaque harmonie le caractère qui lui est propre, l'enthousiasme au mode phrygien, le bachique au lydien, la gravité majestueuse au dorien, les grâces à l'ionien, c'est à vos leçons, Timothée, que j'en suis redevable. »

L'examen des œuvres artistiques des anciens prouve bien que les différents modes adoptés en musique étaient également déterminés dans la peinture, la sculpture et l'architecture.

Le Poussin, qui est justement considéré comme le restaurateur de la philosophie des beaux-arts, dit Félibien, « représentait ses figures avec des actions plus ou moins fortes, avec des couleurs plus ou moins vives, selon les sujets qu'il traitait; car, ayant trouvé les différents degrés de force qui se rencontrent dans les couleurs, il savait si bien les employer, qu'on remarque dans ses ouvrages une conduite harmonique très-soutenue.

« Lorsque Poussin a représenté un sujet triste et lugubre, comme son tableau de la *Peste*, toutes les couleurs sont éteintes, à demi effacées : la lumière est faible, les mouvements des figures sont lents, abattus. Mais dans celui de *Rebecca*, qui rentre dans le genre gracieux, les lignes ne présentent rien de violent, d'anguleux, de lourd; elles sont élégantes et gracieu-

ses. Les couleurs sont doucement rompues les unes par les autres, et cet heureux mélange charme les yeux et l'esprit. Les actions sont modestes et tranquilles; il y a partout de la joie, du repos, de la grâce, en quoi l'on peut dire qu'il a imité le mode ionique. »

Dans son tableau de *Pyrrhus*, Poussin a représenté le sujet par un mode vif, animé; la disposition des lignes donne de la vivacité à l'expression, le mouvement a de l'animation, le mode est dans une juste convenance avec la scène qu'il représente. Quand ce grand maître a traité des sujets graves, il n'est jamais sorti du caractère de gravité, de tranquillité qu'il était convenable de donner aux lignes.

Chaque sujet ou chaque scène de la nature a son mode particulier, et, par conséquent, un caractère déterminé. Or la disposition des lignes, des ombres, des lumières, et le coloris, seront en harmonie avec le mode adopté, dont il ne faudra pas sortir. Ceci nous conduit à reconnaître qu'il y a des caractères différents dans la beauté, et qu'une chose est aussi belle, dans son genre, qu'une autre d'un genre différent.

CHAPITRE V

DES DIFFÉRENTS GENRES EN PEINTURE

§ Ier

DES TABLEAUX D'HISTOIRE

La prétention qui se rattache au genre historique est bien naturelle, parce que le genre historique renferme la connaissance de toutes les autres parties de la peinture.

Le vrai peintre d'histoire est savant et à la fois poëte, privilége interdit à la médiocrité; aussi n'est-il pas rare de voir le titre de peintre d'histoire recherché par le pédantisme : la simplicité et la naïveté sont généralement le propre du génie.

Le choix d'un sujet historique exige un grand sentiment des convenances et une parfaite connais-

sance des moyens à employer pour réaliser sa pensée.

Le coloriste se fie sur la magie de son pinceau; le compositeur habile, sur la belle ordonnance des lignes; et l'artiste qui n'a rien négligé pour atteindre le but peut seul nous dire ce qu'il faut de travail, de persévérance, d'efforts et de génie pour rassembler toutes les qualités qu'un tableau d'histoire exige.

La réunion de ces mérites divers est si difficile à rencontrer, que l'imagination seule peut la concevoir, et si l'imagination embrasse plus qu'il ne lui est donné de réaliser, le devoir du peintre d'histoire est de ne pas perdre de vue cette perfection, dont il n'approchera qu'en ne cessant jamais d'y tendre.

Il retracera, il fera revivre cette immense série d'actions que présente l'histoire politique ou religieuse des peuples, inépuisable mine pour l'artiste. Son art consiste à en faire ressortir la simplicité ou la richesse, sans tomber dans le désordre ou la confusion.

Dès que l'action embrasse plusieurs figures, la part qu'y prend chacune d'elles détermine sa place et son attitude. En cessant d'être isolée, elle perd le droit d'être représentée pour elle-même; c'est l'action qui attirera les regards et non plus les acteurs.

Il faut sacrifier dans chaque pose particulière ce qui pourrait retenir trop longtemps l'attention ou la détourner de l'ensemble, et les personnages seront placés dans la situation la plus convenable pour con-

courir à l'action dont chacun d'eux n'est qu'une partie.

La connaissance de la perspective, cet art important de mettre chaque objet à sa place, d'en modifier les formes, la grandeur, la couleur, selon la distance ou le point de vue d'où il est considéré, et de multiplier, dans une grandeur déterminée, les plans et l'espace, doit être familière au peintre d'histoire.

Quand on a contemplé l'*École d'Athènes* de Raphaël, quand on a admiré cette immense étendue et cette multitude de figures des *Noces de Cana* de Véronèse, qui remplissent la composition sans l'encombrer, on sait jusqu'où peut aller ce genre de talent chez un artiste, parce qu'on a vu tout le parti qu'il en peut tirer : c'est sur cette science que reposent les plus grands effets de la peinture.

L'enthousiasme, qui paraît être le propre des peintres d'histoire, s'étend néanmoins à tous les genres : chacun d'eux exige une vive représentation de l'objet dans l'esprit et une émotion du cœur proportionnée à cet objet.

De même qu'il y a des sujets simples, nobles, sublimes, il y a aussi des sentiments qui leur répondent, et que les artistes se partagent selon le genre qu'ils ont adopté. Par cette raison, les peintres de genre, de paysage, de marine, sont aussi grands poëtes que les peintres d'histoire; mais, ceux-ci devant posséder

tous les genres, leur savoir doit être immense et leurs études universelles.

Lorsqu'on s'est exercé à représenter la figure humaine, le plus compliqué des objets de la nature, on saura procéder pour représenter tous les autres : les animaux, les arbres, les étoffes, etc. Raphaël, Titien, Véronèse, le Poussin, Rubens et bien d'autres encore ont su représenter tous les objets de la nature.

§ II

DU PORTRAIT

Combien de gens s'imaginent que le portrait en général n'est qu'une production subalterne de l'art de peindre? Si la spéculation s'est emparée de ce genre de peinture, on reconnaîtra toutefois qu'un bon portrait est une chose très-rare, et que les grands maîtres seuls ont su porter ce genre à un haut degré de perfection.

Pour qu'un portrait donne l'idée la plus complète du personnage représenté, il doit reproduire avec exactitude, non-seulement la proportion, la forme des traits, la nature des chairs, mais encore exprimer le caractère de la personne, de telle sorte que le spectateur conserve l'idée de ce caractère dont l'unité doit être frap-

pante, et que cette représentation offre en même temps l'image physique et morale de l'individu.

Le peintre de portrait est un peintre de mœurs, et non un copiste qui s'en tient à la simple reproduction des traits; c'est un spectacle moral, instructif, c'est l'unité de l'expression, de la vie, de la qualité de l'individu, qu'il produira. De plus, ce spectacle doit plaire par ses combinaisons optiques, par sa convenance, par le mode du sujet; et le clair-obscur qui exprime ce mode sera en harmonie parfaite avec le caractère de la personne : c'est le but de l'art de bien l'exprimer.

Le portrait du comte de Mantoue, peint par Raphaël, a fait dire à la comtesse sa femme : « Hélas ! je n'ai pour consolation que votre portrait. Mais je m'entretiens avec ce portrait. J'adresse à cette image insensible et muette toutes les caresses et les douceurs que je vous prodiguerais à vous-même. Illusion chère à ma tendresse ! à vos regards, à votre sourire, je crois que vous voulez me parler; je m'imagine que je vais entendre votre voix. Votre fils même vous reconnaît, et ne voit point cette peinture sans bégayer le bonjour à son père. Voilà ce qui soulage un peu ma douleur, ce qui m'abrége un peu les longs jours que votre absence me rend si tristes. »

L'art n'est pas asservi à la mode dans la représentation du costume de ses modèles; il retranche tout ce qui tend à corrompre l'harmonie des lignes

et subordonne les ornements capables de nuire à l'expression de la figure, afin que les parties dominantes aient toute la force et la signification dont elles sont susceptibles.

Les gens du monde exigent souvent la reproduction exacte des inventions de la mode, mais le peintre ne se soumet à ces exigences qu'autant qu'elles sont compatibles avec les règles de son art.

Les peintres de la Renaissance avaient de grands avantages sur nous pour la convenance des costumes, et, si les artistes de nos jours ne sont pas aussi bien servis que les Titien, les Van Dyck, ils ont les vêtements de femme surtout qui se prêtent à de belles combinaisons.

L'art d'embellir un portrait est renfermé dans l'unité des lignes. Le type de la beauté, tel que nous le représente l'art grec, consiste dans l'unité de la grande ligne verticale que représente une figure debout. Par cette raison, le profil d'une tête doit rentrer dans le sentiment de cette verticale : la ligne qui joint le front au nez est presque droite, les sourcils sont légèrement arqués, l'œil est grand, la bouche petite et rapprochée du nez, le menton est relevé et les pommettes peu ressenties, etc.

Si nous prenons une tête dont le profil s'écarte de cette ligne droite typique, elle aura évidemment moins de distinction, moins de noblesse; elle deviendra même une affreuse caricature en s'en éloignant davantage.

Si nous dessinons une tête dont le front sera très-bombé, la racine du nez enfoncée, le nez court et relevé, les sourcils très-arqués, l'œil petit et couvert, la bouche grande et éloignée du nez, le menton fuyant, les pommettes saillantes, nous aurons fait une figure grotesque. Mais, si nous faisons rentrer ces lignes excentriques dans l'unité verticale, nous ferons le front moins bombé, la naissance du nez moins enfoncée, les sourcils moins arqués, l'œil plus grand, le nez plus droit et un peu plus long, le menton plus relevé, etc., et ce portrait, ainsi modifié par l'application des lois de l'esthétique, sera moins laid, tout en conservant une parfaite ressemblance.

Cet exemple démontre de quelle manière les habiles interprètent la nature et corrigent ce qu'elle présente de laid et de défectueux pour satisfaire aux exigences de l'art, surtout lorsqu'il s'agit de représenter des personnages appartenant à l'histoire.

§ III

DU PAYSAGE

Un grand nombre de peintres renommés par leurs tableaux d'histoire se sont plu à représenter la nature, ce qui prouve bien qu'il n'y a point différents arts en

peinture, et qu'un paysage n'est qu'un sujet particulier choisi par l'artiste. On ne juge pas un paysage autrement qu'un tableau de figures; ce sont les mêmes mérites qui en font l'excellence, c'est-à-dire le dessin, la perspective, la couleur, la composition, le mode ou le caractère.

Le charme attaché aux paysages n'est senti que par les âmes délicates. Elles placent leurs affections dans la contemplation des beautés de la nature, elles s'inspirent de modèles qui donnent à l'âme un calme bienfaisant, elles éprouvent de l'enthousiasme et la plus tendre émotion en représentant des objets toujours charmants, toujours nouveaux.

La beauté du ciel, l'éclat de la lumière, les arbres, les prairies, les eaux, les rochers, tous ces objets sont la source de mille sensations, de mille plaisirs pour qui les imite. Le genre du paysage est sans contredit un de ceux qui prouvent le mieux le charme de la peinture. Si le paysagiste ne représente pas les riches intérieurs des palais fastueux, il peint les cabanes des bergers, asiles du repos, l'immensité des airs, le Dieu de la lumière; il peint ces arbres, merveilles imposantes de la nature, qui embellissent la terre pendant des siècles et qui n'emportent en tombant que des regrets.

Comme toutes les productions artistiques, les tableaux de paysage doivent avoir un caractère déterminé. C'est ce qui a fait établir des distinctions, mais

elles importent peu au peintre; l'essentiel est de ne pas faillir au caractère de la scène que l'on représente et de la traiter sans équivoque.

Un paysage nous touche et nous séduit par l'unité dans le caractère, tandis que celui qui présente un mélange de divers styles, de différents modes, plaît infiniment moins malgré la vérité de l'imitation qui, à elle seule, ne révèle qu'un habile ouvrier, un copiste très-minutieux, très-patient, mais sans art.

Lorsqu'on peint la vue d'une ville ou d'un site historique, si l'on ne s'attache qu'à exprimer la vérité topographique, le but ne sera pas atteint; il en sera de même si l'on s'écarte de la vérité esthétique telle qu'on la vue définie dans les chapitres précédents.

Pendant longtemps, on a été plus préoccupé dans le paysage de la belle combinaison des lignes, des belles inventions, que de la vérité du coloris, du rendu et des effets produits par la lumière. Mais on reconnaît que, si les belles combinaisons plaisent et intéressent notre esprit, excitent nos sentiments les plus relevés, ce qui nous charme le plus dans ce genre de peinture, c'est l'illusion produite par la beauté de la lumière et de la couleur, la vérité et la variété des éléments.

C'est pourquoi un grand nombre de paysages flamands et hollandais ont le don de nous séduire malgré un choix de sujets généralement sans attrait pour l'esprit.

Le mode d'un paysage étant adopté, c'est l'unité de caractère qui en constitue la perfection. Le pays, la saison, l'instant de la journée doivent être rendus d'une manière saisissante. C'est cette qualité, si bien observée dans les tableaux de Claude Lorrain, du Poussin, de Ruysdaël, qui font la supériorité de leurs œuvres.

Les arbres jouent le principal rôle; ils sont aussi ce qu'il y a de plus difficile à peindre. On remarque que tous les arbres cherchent l'air et la lumière, qu'ils se dirigent chacun à sa manière dans l'espace où ils sont placés, que les feuilles les plus rapprochées de terre ont plus d'ampleur, de force, de coloration.

On étudiera la variété des écorces, les attaches des branches, la contexture du tronc, les mousses, etc., et l'imitation sera assez juste pour que l'on puisse reconnaître, au premier coup d'œil, l'essence de chaque arbre.

La couleur du ciel, influant sur celle de tous les objets représentés dans le tableau, sert de régulateur dans le paysage. Deux conditions sont à observer : 1° la nature de l'atmosphère, 2° sa couleur, dont les effets ne sont bien sentis que par les artistes qui possèdent la connaissance de la perspective aérienne.

La diaphanéité des nuages demande une touche suave, légère, comme nous la voyons dans les œu-

vres de Claude; la magie de ses compositions tient à la vérité et à la variété de la coloration de l'atmosphère, et de toutes ces teintes rompues si fugitives et si difficiles à imiter.

Le dessin des nuages ou leur disposition donne l'idée de la forme concave de la voûte céleste; leur volume détermine le mode, et leur direction tend à affirmer la ligne dominante du tableau. Par cette raison, les nuages qui passent pendant qu'on peint d'après nature sont rarement d'une forme qui rentre dans l'unité de la ligne dominante; il y a donc lieu à choisir ou à retrancher pour rester dans les conditions de l'esthétique.

Le concours final de l'étude du paysage ne consiste pas dans l'imitation servile des objets. Quand un artiste de génie, avec un coup de brosse, indique les intentions les plus délicates de la nature : les feuillées d'automne, les terrains rocailleux des landes désertes, la sombre profondeur des rivières ombreuses; voit-on les filaments ligneux? dans ces rocs dénudés et saillants, la contexture des mousses? dans ces eaux sombres, la pellicule irisée produite par la combinaison des gaz sur la surface des eaux dormantes?

Rien de tout cela n'existe séparément. Ce sont, cependant, les fissures mates de la pierre, les glauques reflets d'une eau tranquille, le grisaillis des écorces. Or la sensation réelle est produite dans notre intel-

ligence, au moyen d'une apparence, servie par un souvenir.

La vue du tableau réveille des sensations que nous avons recueillies nous-mêmes dans le sentier d'un bois solitaire, aux vagues clartés de la lune, dans le bruissement des feuilles, les rafales de la tempête, dans les montagnes comme dans le sentier qui traverse la plaine.

La peinture est un moyen factice de rappeler des émotions déjà recueillies. Elle suit dans son développement le degré d'éducation de ceux qui doivent s'en pénétrer, les frappant au cœur s'ils sont assez forts pour la comprendre; ou dépassant la portée de leurs facultés, quand celles-ci sont trop bornées.

On ne doit pas plus se flatter de reproduire l'exacte disposition moléculaire des corps, que l'art musical d'imiter la nature vivante, intellectuelle et métaphysique; la poésie, de rendre des sensations immédiates. Tous ces arts ne rappellent que des sensations préexistantes; ils ne produiront aucun effet sur les esprits bornés, et là où il n'y a rien d'acquis par l'expérience ou la mémoire. C'est surtout aux choses d'art que s'applique cette formule : *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu.*

Être grand dans le paysage, c'est trouver, dans ce genre, des sensations qui plaisent, c'est savoir les grouper dans un tout harmonieux, utile, moral, sublime.

Les lois de l'unité optique sont d'une application très-difficile dans le paysage peint d'après nature. Si l'on n'arrive pas en face de celle-ci avec une idée préconçue, on ne l'interprétera pas avec force, avec vérité; il n'y aura pas de vie, pas d'harmonie dans le tableau.

Une scène de la nature, vue sous un seul angle optique, constitue le tableau proprement dit. Une chose est principale, une autre secondaire, et celles qui l'accompagnent perdent de leur importance à mesure qu'elles se rapprochent du cadre. En voici la raison : le rayon normal, qui s'est fixé sur l'objet principal, est le plus puissant des rayons visuels qui forment le cône optique, il est situé au centre, il en forme l'axe.

Or, quand on a peint l'objet dominant et que l'on passe à l'objet secondaire, le rayon normal se dirige sur cet objet, et nous le voyons, pour le moment présent, aussi nettement que l'objet principal; quand nous passons à la représentation de l'objet tertiaire, le rayon normal fait voir cet objet dominant à son tour, etc. Or ce n'est qu'en comparant continuellement les objets secondaires, tertiaires, avec le sujet dominant, que nous appellerons la *phrase dramatique* du tableau, que l'on mettra de l'ordre et de l'unité dans les parties constituantes du tout.

La connaissance de l'optique, de la perspective aérienne et linéaire, doit être très-familière au paysa-

giste, autrement il n'y aura pas d'ordre, pas d'unité dans ses œuvres; l'introduction et la résolution de la lumière sera sans harmonie avec les lignes de la composition.

Si la nécessité des grands voyages a été prescrite par bon nombre d'écrivains, en vue de meubler l'imagination, on reconnaîtra toutefois que ces voyages ne sont point indispensables. La nature offre partout de beaux exemples et de belles compositions à reproduire, qui échappent à l'œil du vulgaire, et que l'artiste expérimenté sait découvrir et s'approprier pour produire des chefs-d'œuvre, nous plaire et nous séduire.

En s'attachant à un seul pays, on saisira mieux son caractère distinctif, on appréciera plus intimement ses beautés, on les exprimera avec plus de force et d'unité.

§ IV

DES ANIMAUX

Les peintres d'animaux doivent connaître la charpente osseuse, la myologie, les mouvements et les mœurs des différentes espèces pour les reproduire avec justesse, et les dessiner dans le caractère particulier à chaque race.

L'histoire nous apprend que Calamis se distingua dans l'art de reproduire les chevaux; Nicias, dans celui de faire les chiens; et que l'on citait avec éloges le chien de Lysippe et la vache de Myron. On sait que Pasitèle étudiait les animaux dans les ménageries, et qu'il faillit en être victime; enfin Éolien nous dit qu'on faisait des représentations iconiques d'après les beaux chevaux, comme d'après les beaux athlètes.

Les chevaux de Phidias, au Parthénon, ceux de Lysippe qui décorent la façade de Saint-Marc à Venise, et les pierres gravées elles-mêmes, prouvent assez leur supériorité en ce genre.

Comme il n'est pas possible de saisir le mouvement rapide et successif des animaux, il est indispensable de bien connaître leur structure pour reproduire et analyser ces mouvements dont le souvenir s'empare.

La connaissance des proportions favorise l'exactitude du dessin, et la supériorité dans ce genre de peinture ne peut s'acquérir qu'en étudiant beaucoup la nature, afin de donner aux animaux toute la portée de leur instinct, cette énergie et cette naïve bonhomie qui ressemble si bien à la simplicité des hommes qui les nourrissent.

De quelles charmantes idées n'est-on pas rempli à la vue des ravissants tableaux de Paul Potter, de Cuyp, de Berghem, dans lesquels ils nous montrent ces campagnes heureuses éclairées d'une lumière bienfai-

sante, où de paisibles troupeaux reposent sur des lits de verdure, et jouissent sans prévoyance des bienfaits de la nature! Quel vif intérêt se rattache à ces animaux qui nous couvrent de leur laine, labourent nos champs, nous nourrissent de leur lait, et que l'on paye trop souvent d'ingratitude!

Les tableaux d'animaux inspirent le goût de la vie pastorale, ils nous reportent à ces temps héroïques où les bergers étaient savants, philosophes, poëtes de la nature, des mortels et des dieux. Sans ambition, ils ont éclairé les hommes pour les rendre meilleurs, et leur souvenir ne rappelle rien qui ne soit généreux.

On voit avec satisfaction les hommes entassés dans les grandes cités tendre vers les jouissances et les besoins de leur première origine. Bien heureux sont ceux qui peuvent échanger leur or pour des ciels, des bois, des eaux argentées, de riches prairies, d'innocents troupeaux; et admirer, sans sortir de chez soi, l'image de ces beautés que les poëtes ont chantées de tout temps[1].

[1] Sous le titre de PAYSAGE, *Dieu, la nature* et *l'art*, M. A. MAZURE vient de publier un petit livre qui doit plaire aux personnes qui aiment la nature et qui cherchent à l'agrandir par l'idéal.

§ V

DES BATAILLES

Parler des tableaux de bataille, c'est transporter l'âme au milieu des armées, et dérouler devant elle une longue suite de siéges, de combats, de conquêtes; c'est rappeler le faste, la grandeur, la gloire de nos soldats; c'est retracer des souvenirs toujours chers à la patrie.

Les tableaux de bataille se divisent en deux catégories : les scènes d'escarmouche et les scènes de tactique militaire.

La première représente des épisodes sanglants de cavaliers, de fantassins, genre qui a été traité par des peintres habiles, dont les compositions étaient soumises aux lois générales de l'art, tandis que dans la seconde, on a cru trop souvent pouvoir s'affranchir de l'observation des règles. Aussi ces œuvres nous intéressent peu, parce qu'elles manquent d'unité, car l'unité est la condition première des beaux-arts.

Les belles combinaisons optiques ne doivent pas être subordonnées aux détails hardis, propres à rendre des expressions déchirantes de rage ou de déses-

poir : ces furieuses extravagances sont bannies du domaine de l'art.

Le mouvement et la variété d'une action étendue donnent aux individus qui y concourent des attitudes générales que n'ont point des figures isolées, dont l'action ne s'étend pas au delà d'elles-mêmes.

Un homme qui fait assaut dans une salle d'armes ne se met pas en garde comme celui qui est sur le terrain d'un combat singulier; le soldat qui croise la baïonnette en faisant l'exercice ne la croise pas de la même manière en face de l'ennemi : bien que leur action soit la même, leur intention est différente, et l'intention change la nature de l'action.

Il y a dans la chaleur d'une action, dans les scènes qu'elle amène, dans les attitudes et dans les gestes, quelque chose de spontané, de varié, que la peinture peut et doit reproduire.

La flexibilité du corps humain prend, au milieu de ces mouvements rapides d'hommes qui agissent, des formes que l'artiste étudie sur nature, afin de les représenter sur la toile avec vérité et de leur donner de la vie.

Quand même le modèle prendrait une pose analogue à l'action qu'on veut peindre, ce modèle serait de peu d'utilité si l'on se contentait de l'imiter, parce que cette figure isolée serait étrangère à l'action, sans effet dramatique, comme sans harmonie avec le mode du sujet. On peut dire de plus que

l'attention particulière donnée à cette figure isolée nuirait essentiellement à l'unité optique du tableau, et qu'une figure située dans l'espace paraît moins sèche, moins tranchante que dans l'atelier.

Exiger que l'on retrouve dans un tableau de bataille l'exactitude de l'historien, les recherches de la tactique, l'histoire scrupuleuse de l'événement, la fidèle topographie des lieux, l'imitation servile en toute chose, ce serait sortir du domaine de la peinture. Les plans, les dessins de vues militaires, les descriptions des historiens, sont les moyens qu'il convient d'employer : le peintre n'est pas chargé de l'œuvre de l'écrivain.

Exciter la curiosité de la multitude en représentant des images sanglantes, des scènes de péril, d'audace, toutes les catastrophes terribles de la guerre, ce n'est pas atteindre le but. L'impression morale ressort de la beauté des caractères; la générosité, le dévouement dans les faits belliqueux, la dignité, le calme du général pénétré de la gravité de sa situation, l'amour de la patrie, la gloire de nos armes : voilà ce qu'il faut nous montrer. Les combats fournissent l'occasion d'exprimer les grands sentiments, les actions d'éclat qui font les héros et qui laissent des modèles.

§ VI

DES MARINES

Les peintres de marine qui possèdent la connaissance de la tactique navale, des manœuvres et du gréement des vaisseaux des différentes nations, n'ont acquis que les premiers éléments du genre qu'ils ont adopté. Ce n'est pas la représentation individuelle d'une frégate ou d'une corvette qu'il s'agit de nous retracer; c'est un sujet un et déterminé; c'est l'art de la navigation, ou l'élément imposant et terrible, qu'il faut rendre dominant.

Les secrets les plus cachés de la nature sont connus du vrai peintre de marine. Il passe de longues journées à contempler le ciel et la mer; il dessine les navires, il les peint, et apprend par cœur tous ces effets si mobiles et si variés.

Un ciel sans nuages, la profondeur de l'espace, le soleil s'élançant du sein des mers et remplissant les flots de ses feux éblouissants, le calme imposant de la nature : toutes ces choses difficiles à rendre, exigent une profonde connaissance des effets de la lumière, qu'il faut étudier et méditer en physicien consommé.

Le fracas de l'ouragan emprunte son caractère à la

distribution savante des ombres et des lumières, qui donne aux flots de la mer la beauté, la grâce ou l'énergie. On doit connaître et saisir les formes que prennent les vagues dans leur course tranquille, comme dans leur agitation, soit qu'elles baignent mollement le rivage, ou qu'elles se brisent contre les rochers.

Pour imiter l'effet grandiose des vagues, il faut avoir beaucoup navigué et observé la mer sous tous les ciels.

A la vue d'une tempête, le spectateur ne songe pas au nombre des cordages ou à celui des poulies; c'est la sensation que produit l'imposante noblesse des vaisseaux lorsqu'ils sont tourmentés par la fureur des flots, qui agite notre âme; les agrès, les mâts brisés, les voiles déchirées, tous ces tristes débris offrent un intérêt dramatique qui fait oublier l'examen des détails.

Souvent le soleil à demi voilé ne lance qu'à regret sa lumière sur ces scènes de désastres; souvent aussi, éblouissant de toute la magnificence de sa pompe, il remplit l'immensité de ses feux, et ce contraste émouvant donne une grande force à l'expression du sujet.

On emploie les lignes heurtées, pour rendre le désordre des éléments; dans les jours sereins, on recherche les lignes gracieuses, variées, propres à rendre l'enchantement et le charme de la nature.

Le caractère des différentes heures du jour offre le principal intérêt dans les effets de calme : c'est un bras de mer dont les ondes azurées se balancent et brillent dans un paysage délicieux; ce sont des mers tranquilles sillonnées par les vaisseaux ou par les barques de pêcheurs; ce sont de paisibles rivages sur lesquels les marins, au milieu de leurs occupations tranquilles, semblent chanter le travail et l'amour.

Les combats présentent aussi des effets saisissants par les contrastes du feu des incendies, par ces spectacles déchirants, épouvantables, que présente un combat naval; et, dans ces productions variées, il faut allier la science au sentiment poétique que le génie met à son service pour émouvoir et intéresser même les personnes étrangères à ces sublimes spectacles.

§ VII

DES INTÉRIEURS

Les tableaux d'architecture comprennent les intérieurs d'édifices, les vues de villes, les ruines, qui, le plus souvent, sont accompagnées de paysages et d'animaux; aussi la connaissance de l'architecture,

de la perspective linéaire et aérienne, est-elle indispensable à tout artiste qui veut représenter des édifices; et la partie philosophique de l'art ne doit pas lui faire défaut.

Dans les intérieurs de basiliques, sous ces voûtes immenses décorées par les arts de la peinture et de la sculpture, la pompe du culte, les épisodes de charité, de bienfaisance, sont autant de sujets qui sont propres à enrichir une composition; et, si l'on ne joint pas à l'habileté de l'architecte le talent du peintre de figure et un grand sentiment de la couleur, ces sortes de tableaux perdront beaucoup de leur charme et de leur intérêt.

Le tableau de Pannini, que possèdent les frères de la Mission à Plaisance, représentant les Marchands chassés du temple, nous montre une architecture grandiose qui impose le recueillement, le respect; les figures sont pleines de vie, d'expression, de mouvement; le coloris est vrai, puissant, harmonieux; et cette peinture, regardée à juste titre comme le chef-d'œuvre du maître, est le modèle le plus parfait que l'on puisse se proposer d'imiter.

Les peintres qui ont représenté des intérieurs d'église, de cloître, de palais, se sont attachés principalement aux effets d'optique plutôt qu'à une reproduction minutieuse de la construction architecturale : celui qui ne voit que la parfaite exactitude du tracé perspectif de l'architecture devient facilement froid

ou monotone. Il faut rechercher la puissance de l'effet, de la couleur; relever l'attrait de l'ensemble par des figures spirituellement touchées, pleines de vie, d'animation, comme nous le voyons encore dans les tableaux de Canaletti, de Guardi, etc.

Canaletti est le premier peintre qui se soit servi avec succès de la chambre noire pour dessiner d'après nature; aussi ses tableaux sont-ils d'une vérité remarquable. De nos jours, on fait assez généralement usage de la chambre claire, dont l'invention est plus récente, et qui offre une grande commodité dans les voyages.

Le phénomène de l'irradiation[1] joue un grand rôle dans les tableaux d'architecture. C'est principalement en regardant les arêtes d'un édifice que l'on voit les moyens qu'emploie la nature pour faire saillir les objets et les détacher les uns des autres. Une arête lumineuse se détache sur le ciel par une ligne d'un bleu plus foncé que la masse du ciel; et une arête sombre se détache par une ligne lumineuse qui lui fait opposition.

Ce phénomène, qui est le résultat de l'opposition de deux surfaces ou de deux objets diversement éclairés, ne se produit pas avec la même intensité dans le tableau que dans la nature, parce que la lumière du tableau n'a pas la même puissance que la lumière du soleil; il faut donc y suppléer dans de certains cas, en

[1] Voir à la troisième partie.

copiant le phénomène lui-même : c'est ce que les grands coloristes n'ont pas manqué d'observer.

§ VIII

DES FLEURS, FRUITS, ETC.

Les peintres de fleurs, de fruits, et autres objets inanimés, ne doivent pas penser que l'illusion et le fini précieux soient les seules conditions de ce genre de peinture. Si l'on ne s'attache pas principalement aux beaux effets de la lumière, de la couleur, et à bien grouper les objets; si l'on se borne à l'imitation minutieuse de la nature, le spectateur admirera la patience de l'artiste, sans doute, mais il ne résultera pas de l'examen de l'œuvre une impression d'ordre et d'harmonie.

Un tableau de fleurs parle à l'esprit et à l'âme comme une musique suave, et, semblable aux accords, un assemblage de fleurs a son expression, son caractère et son mode déterminé.

La connaissance de la botanique, de la perspective, de l'harmonie des couleurs, du clair-obscur, l'adresse et la suavité du pinceau, sont des qualités que le peintre de fleurs portera au plus haut degré de perfection; car ce genre de peinture ne souffre pas la médiocrité.

La principale difficulté qui se présente lorsqu'on peint des fleurs, c'est l'impossibilité matérielle de réunir l'ensemble d'une composition. On ne peut copier les fleurs que l'une après l'autre, ces beautés étant trop mobiles ou trop fugitives. Il est donc nécessaire de s'appuyer sur une parfaite connaissance des lois qui régissent les beaux-arts, car il ne suffit pas de rendre le riche et doux éclat des couleurs avec une grande justesse d'imitation, et que le naturaliste en soit satisfait; il faut que l'effet général soit vrai, bien entendu; que les groupes tournent bien, et que la justesse des ombres portées, la puissance du clair-obscur, concourent à l'harmonie de l'ensemble, qui, nous ne saurions trop le redire, est le charme le plus séduisant des objets de la nature.

L'artiste parvenu à un haut degré de talent dans l'art de peindre les fleurs a passé sa vie à s'occuper de ses modèles, et souvent à les cultiver lui-même, afin de choisir les plus belles fleurs de chaque saison, et de les reproduire dans ses tableaux.

Il doit être doué d'une grande patience, heureux s'il y ajoute les qualités morales qu'on a si souvent observées chez les artistes qui se sont fait un nom glorieux dans ce genre de peinture.

CHAPITRE VI

DU JUGEMENT DANS LES ARTS

Chacune des beautés renfermées dans une œuvre d'art fait, pour ainsi dire, une science à part. Or, prononcer sur ce qui convient à la beauté d'un sujet nécessite l'étude de tous les éléments qui le composent. On juge trop généralement des beaux-arts suivant des impulsions ou des goûts particuliers, et non d'après un principe fixe, universel; aussi chacun juge-t-il d'une manière différente.

« Ceux qui jugent des arts par les règles, dit Pascal, sont, à l'égard des autres, comme ceux qui ont une montre à l'égard de ceux qui n'en ont pas, lorsqu'il s'agit de savoir quelle heure il est. »

L'étude approfondie des lois de l'unité est le seul moyen d'acquérir un goût sûr, un jugement éclairé; de reconnaître les causes de la beauté ou de la laideur,

non-seulement dans les arts, mais encore en morale ou en métaphysique.

Ce principe d'ordre, d'harmonie, de beauté, trouve son application en toutes choses. Il nous fait adopter les meilleures résolutions, il redresse nos penchants, nous affranchit de tout asservissement; il sert de refuge, de soutien, contre les erreurs et les préjugés des hommes; il inspire le sentiment du vrai, du beau, l'amour de ce qui est bien.

Les goûts peuvent différer sans cesser d'être bons, lorsque les objets sont différents; car, s'ils ont le même objet, et que l'un approuve tandis que l'autre blâme, l'un des deux aura comparativement le goût mauvais; il sera moins fin, moins étendu, moins délicat, tandis que l'autre sera dans le point exquis.

Un caractère violent aime un clair-obscur heurté, la fierté dans les lignes et la couleur; une humeur bouillante ou bizarre aime le désordre, l'échevelé; un mélancolique, les tons tristes, les ciels nébuleux, les couleurs sans éclat; le sanguin, au contraire, voudra voir de la lumière, du brillant partout. L'un se plaira à voir du rouge, l'autre du vert, un autre du bleu, et chacun fera consister la perfection dans la qualité qui aura su faire naître sa sympathie.

Les préférences n'ont donc pour fondement que la constitution différente des personnes, et ces observations prouvent infailliblement la propriété des modes,

puisqu'ils sont capables d'exciter dans l'esprit et dans l'âme des sensations si diverses.

Ce prétendu axiome, *Vox populi, vox Dei*, qui est souvent mis en avant lorsqu'il s'agit du goût et du jugement en matière d'art, mérite d'être examiné.

Si l'on juge les œuvres d'art d'après le sentiment de chaque individu, on les trouvera toutes à peu près d'une égale valeur, car il n'en est point qui ne rencontrent des approbateurs. Si, d'autre part, la multitude prévalait contre le bon sens, les œuvres qui seraient reconnues excellentes par les hommes instruits et compétents seraient estimées inférieures aux plus vulgaires, puisque celles-ci auraient pour admirateurs tous les ignorants, dont le nombre surpasse infiniment celui des savants.

Combien peu de personnes savent discerner une belle composition d'une autre qui sera faible ou pleine de défauts! Combien peu connaissent la source d'où découlent la force de l'expression, la beauté des proportions, la belle distribution des ombres et des lumières, la magie du coloris!

Il faut donc distinguer ce qui est de pure inclination de ce qui s'appuie sur des principes certains.

Ceux qui jugent du mérite d'un tableau à l'aide du sentiment naturel ne peuvent dire qu'une seule chose: Ce tableau me plaît, ou : Il ne me plaît pas, sous peine de montrer leur ignorance. Mais celui qui juge d'après les règles saura discerner si le mode est en

harmonie avec le sujet représenté; si le dessin, la perspective aérienne, le coloris, la distribution des ombres et des lumières, ont été bien observés; si l'application en a été faite avec goût, avec facilité. Dire : Ce tableau n'a pas toutes les beautés que comporte le sujet, est un jugement qui n'appartient qu'aux esprits les plus distingués.

L'esprit peut bien concevoir le beau idéal; et, comme les arts ont besoin, pour plaire, du suffrage du cœur et de celui de la raison, l'artiste qui nous présente un tableau dont le sujet nous est connu nous offre des traits qui nous paraissent vraisemblables, caractéristiques; en ajoute-t-il d'autres auxquels nous ne nous serions pas attendus, s'ils nous semblent vrais, naturels, notre estime devient de l'affection.

Pascal dit à ce sujet : « On trouve dans soi-même la vérité de ce qu'on nous représente, qui y était sans qu'on le sût, et l'on se sent porté à aimer celui qui nous le fait sentir; il ne nous fait pas montre de son bien, mais du nôtre, et ainsi ce bienfait nous le rend aimable, outre que cette communauté d'intelligence que nous avons avec lui incline nécessairement le cœur à l'aimer. »

Les beaux-arts ayant pour objet l'imitation de la nature, on les juge par comparaison. Pour porter un jugement, il faut examiner les rapports qui existent entre ce qui a été fait et les idées qui sont en

nous; aussi, pour en reconnaître les principales fautes d'exécution, faut-il avoir compris toute l'étendue de l'art, ce qui n'est accordé qu'à de rares esprits.

Un autre genre de comparaison, qui tient seulement au goût, est celui qui résulte des impressions que produisent en nous les ouvrages de différents auteurs. Par exemple, nous voyons une Sainte Famille d'André del Sarte qui nous plaît; nous en voyons une de Fra Bartoloméo qui ajoute à notre plaisir; le goût s'élève avec le sentiment de l'auteur, et, lorsque nous sommes devant une Sainte Famille de Raphaël, il nous semble que l'on ne peut pas atteindre plus haut : notre goût reste alors au même degré où l'a porté le génie de l'artiste, et ce degré de sentiment sera notre règle pour juger les tableaux du même genre.

Si nous regardons le moins parfait des tableaux représentant une Descente de Croix, jusqu'à ce que nous arrivions à celui de Daniel de Volterre, nous aurons remarqué, dans l'un, des hors-d'œuvre qui détournent du sujet principal; dans l'autre, une affectation qui refroidit; dans celui-là, du décousu dans la mise en scène; tandis que le tableau de Daniel de Volterre présente une action qui est une, déterminée, et qui marche presque seule et sans art, tant les règles ont été bien observées. La beauté de son style élève l'âme sans la distraire, l'expression des personnages rem-

plit le cœur de tristesse, et cette tristesse nous captive et nous plaît.

Le degré de sentiment que ce tableau aura fait naître en nous servira de point de comparaison pour un jugement à porter sur un sujet de même nature; et, si un génie supérieur était assez bien inspiré pour y ajouter quelque beauté, le goût, en s'élevant, deviendrait plus exquis.

Faisons encore un pas, et tâchons d'approcher de ce beau idéal qui est la loi suprême. Voyons les plus belles toiles de Raphaël, du Corrége, du Titien : nous sommes touchés du sentiment et de la pureté de Raphaël, de la grâce et de la force du clair-obscur du Corrége, de la variété, de la vérité du coloris du Titien, et, si nous étions doués d'un génie supérieur à ces maîtres, nous pourrions faire dans notre esprit un heureux mélange de ces qualités diverses, et nous former un modèle idéal supérieur à tout ce qui est : c'est de cette façon que Zeuxis conçut l'idée de sa Vénus.

A force de voir les œuvres des grands maîtres, on se forme insensiblement sur ce qu'on a vu, et l'on s'approprie le modèle sans y songer. Chacun fait, selon la portée de son intelligence, de son sentiment, l'application des lois de la nature, et plus on les portera loin, plus le goût aura de finesse et d'étendue. C'est le lieu de faire remarquer que le Poussin, seul et sans autre maître que les antiquités de Rome, sut

trouver les règles les plus relevées de l'art, tandis qu'elles restèrent ignorées de ses émules.

Les sentiments individuels sont si différents, qu'on voit chaque artiste interpréter la nature à sa manière. Quelques-uns n'ont vu que le contour des objets; d'autres, le clair-obscur; ceux-ci, la couleur; et chacun, tout en demeurant inébranlable dans sa manière, est resté inexorable pour toute interprétation en dehors de ses propres facultés.

La raison de ces antipathies réside tout entière dans une sorte d'inaptitude à percevoir certaines règles. Le génie particulier à chaque artiste lui fait attacher de l'importance à telle ou telle partie de l'art qui fixe son talent, et nous n'avons pas encore vu un génie assez puissant pour les posséder toutes à un même degré pratique.

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

DU COLORIS

Les lois qui régissent l'harmonie des couleurs s'apprennent par démonstrations; les couleurs, comme les intensités de tons, sont susceptibles d'être mesurées et comparées aussi bien que les lignes et les distances.

L'organe de la vue est ordinairement juste; et si, pour mesurer les distances, le calcul mathématique est moins infaillible que l'œil, il n'est pas non plus le seul régulateur des combinaisons qui résultent du mélange des couleurs. On peut errer, ou ne pas ap-

porter toute la perfection possible dans l'art du coloris, mais il n'est pas permis de faire de grossiers contre-sens et de ne consulter que ses yeux.

Il est facile de se rendre compte exactement, par l'analyse, de combien s'altère ou se fortifie telle couleur dans le tableau, selon la situation du corps éclairant, celle du spectateur, la place qu'elle occupe, le choix du milieu colorant, ainsi que du degré et de la nature des reflets.

De même que le sentiment de la justesse des accords en musique se développe et se perfectionne par la pratique, le sentiment de l'harmonie des couleurs et la justesse chromatique de la vue s'acquiert par les mêmes moyens, lorsqu'on sait mesurer et analyser. Nous croyons que les fautes contre les lois de l'harmonie proviennent plutôt de la routine et du manque de raisonnement que d'un défaut de l'organe ou du sentiment.

Les finesses de la palette, c'est-à-dire, les rapports délicats de certaines combinaisons, peuvent être plus ou moins difficiles à saisir, mais la marche de la nature étant la même dans les détails que dans l'ensemble, la même science conduit à l'imitation des teintes rompues aussi bien qu'à celle des teintes positives.

Le grand nombre de tableaux dans lesquels les couleurs sont mal distribuées prouve d'une manière évidente que ces erreurs proviennent moins d'un mau-

vais organe que de l'ignorance des lois de l'harmonie.

Les lois de la tonalité, dans la peinture, sont semblables à celles des tonalités musicales, qui ont servi à les dénommer. Qu'est-ce en effet qu'un tableau, si ce n'est un rhythme d'idées sur lequel le coloriste a établi un effet chromatique? Or nous remarquons que les grands maîtres se distinguent dès le premier aspect, parce qu'ils s'attachent principalement à de certaines gammes colorées dans lesquelles ils se complaisent, et qu'ils affectent aux différents modes de leurs compositions.

La gamme est appropriée à l'idée qui conduit l'artiste, ou même des gammes soigneusement reliées à l'harmonie générale, comme dans l'œuvre la plus composée de Paul Véronèse, les *Noces de Cana*, où il a fait entrer plusieurs conceptions d'effets non identiques. Ce tableau nous offre le type de ces compositions gigantesques dans lesquelles le parti pris est colossal comme la réalisation qui en a été faite.

En musique, on sait mieux approfondir les données que nous venons d'indiquer. Les gammes du chromatisme général ont toutes une physionomie connue, dont on a tiré parti pour établir les différents modes, selon la pensée du compositeur.

Les peintres exécutent aussi bien que les musiciens; mais ils ne comprennent pas tous de même les fondements philosophiques de l'harmonie, parce qu'ils n'ont pas les mêmes facilités pour en étudier les lois, et que

le cabinet du physicien est inconnu du plus grand nombre.

Le tableau d'un grand maître est, le plus souvent, une gamme ou une nuance particulière de la résonnance chromatique d'où il est parti pour établir l'harmonie de sa composition; de sorte que, une fois ce parti adopté, il est obligé de le soutenir et de le conduire sans faire la moindre fausse note.

Les coloristes se sont particulièrement distingués par la direction puissante qu'ils ont donnée à leur effet général, d'où provient le jugement sans réplique du premier aspect. On voit leurs œuvres se compliquer de gammes composées et surcomposées sans que le principe en soit altéré; car il en est de la couleur comme d'une perspective très-compliquée : « Ce sont des bifurcations, mais nullement de nouvelles règles à suivre[1]. »

On dit le coloris de Titien, de Rubens, de Rembrandt, pour exprimer le point de vue d'où ces maîtres partaient ordinairement pour réaliser leurs conceptions; mais, au fond, c'est un résultat de leurs études, et surtout de leurs tempéraments personnels. Pour devenir un grand coloriste, il faut, premièrement, avoir un sentiment à soi; secondement, trouver une gamme qui le réalise.

Les traités d'esthétique éveillent l'attention, servent

[1] Louis Lucas, auteur de l'*Acoustique nouvelle*, de la *Chimie nouvelle*, etc., etc.

de direction au génie, mais leur utilité sera nulle si l'on ne se résigne à voir et à penser de soi-même. L'artiste doit faire son microcosme de toutes pièces, et, pour atteindre ce but, il ne négligera pas ce qui résulte plus de la science que du génie. On n'est pas maître de se donner du génie, on est maître de se donner des connaissances, et, sans leur appui, on n'excellera dans aucun art.

§ Ier

DE LA NATURE DES RAYONS LUMINEUX, ET DE LEUR DÉCOMPOSITION EN RAYONS COLORÉS

Les couleurs ont entre elles des sympathies et des répugnances que l'art met en harmonie selon les lois de la nature. Ces lois se rattachent à une partie de la physique dont l'étude a été constante parmi les plus grands génies dont puisse s'honorer l'humanité, et nous allons en faire l'objet de notre examen.

Newton a constaté par une suite d'expériences qu'un rayon solaire est composé d'une infinité de rayons colorés qui se réfractent différemment, et dont le prisme a la propriété d'opérer la séparation.

En effet, si nous faisons arriver sur un prisme triangulaire un rayon lumineux émanant d'un petit trou

pratiqué dans une chambre obscure, ce rayon s'épanouira suivant une infinité d'autres rayons qui, à leur sortie du prisme, formeront un faisceau divergent dont les rayons lumineux présentent les couleurs de l'iris. Le rayon inférieur est rouge; ce rouge passe par gradations à l'orangé, l'orangé au jaune, le jaune au vert, le vert au bleu, le bleu à l'indigo, l'indigo au violet, qui est la couleur du rayon supérieur.

Afin de voir ces couleurs avec l'éclat de l'iris, on place une feuille de papier blanc aussi distante que possible du prisme, et située perpendiculairement au rayon lumineux incident; ces couleurs présentent alors, sous la forme d'une image oblongue, toutes les nuances de ce brillant phénomène : c'est ce que l'on nomme un *spectre solaire*.

Si nous présentons à un rayon solaire deux prismes semblables, de telle façon qu'ils soient opposés par le sommet et leurs faces parallèles, le faisceau de rayons colorés sortis du premier prisme éprouvera, en traversant la face du second, une réfraction égale et contraire à celle qu'il a subie en traversant le premier.

Ces rayons colorés sortent suivant des lignes parallèles au rayon incident, et le rayon émergent paraît du même blanc; d'où l'on a conclu que le blanc était la réunion de toutes les couleurs.

On appelle rayon *incident* celui qui arrive sur le prisme, et rayon *émergent* celui qui en sort.

Cette propriété que possède la lumière de pouvoir

s'épanouir en rayons colorés lorsqu'elle traverse un corps transparent, est ce que l'on nomme la *dispersion*, et la réfraction, considérée dans les rayons colorés, prend le nom de *réfrangibilité*.

Le rayon rouge est le moins réfrangible des rayons colorés; le violet est celui qui se réfrange le plus. Le rouge est donc une couleur plus forte, plus puissante de sa nature que la couleur violette.

La dispersion de la lumière donne lieu à ce phénomène que l'on appelle *arc-en-ciel*, la plus belle des images d'optique. On voit ce phénomène dans le ciel, les cascades, les jets d'eau, lorsqu'on a le soleil derrière soi et un nuage qui se précipite en avant. Chaque goutte d'eau présente une forme sphérique; les rayons solaires arrivent sur chaque goutte, et sont en partie réfractés, puis réfléchis; enfin ils sortent pour éprouver une nouvelle réfraction. Or ces réfractions épanouissent les rayons solaires en rayons colorés, et composent les rayons émergents de filets colorés et divergents.

Dans les pays plats, on ne voit qu'un arc, parce que le cône sur lequel est situé l'arc-en-ciel ne paraît qu'en partie au-dessus de l'horizon; mais, sur les hautes montagnes et les cascades, on voit quelquefois l'image d'un cercle entier.

Lorsque les rayons colorés rouge, jaune, bleu, passent à travers des trous pratiqués dans le papier qui reçoit l'image du spectre solaire, ils ne se décomposent

pas en traversant un second prisme; d'où l'on a conclu que ces couleurs étaient élémentaires.

Si le papier n'est percé que de deux petits trous, de manière à ne laisser passer qu'un rayon rouge et un rayon vert, un orangé et un bleu, un jaune et un violet, la réunion de ces couleurs, opérée au foyer d'une lentille, donne un rayon blanc. On a nommé *couleurs complémentaires* ou *opposants harmonieux* celles qui, étant réunies deux à deux, ont la propriété de reconstituer la lumière blanche.

Chacune des couleurs du spectre solaire peut toujours être reproduite par la réunion de deux nuances voisines : le rouge et le jaune donnent l'orangé; l'orangé et le vert donnent le jaune; le jaune et le bleu donnent le vert; le vert et l'indigo donnent le bleu; le bleu et le violet donnent l'indigo.

L'impureté des couleurs dont on se sert en peinture ne permet pas d'obtenir le jaune par la combinaison de l'orangé et du vert, ni le bleu par celle du vert et de l'indigo.

§ II

DE LA POLARISATION DE LA LUMIÈRE, DES OPPOSANTS HARMONIEUX ET DE LA COULEUR PROPRE DES CORPS

Si les rayons solaires sont plusieurs fois réfléchis, ils donnent lieu à un phénomène qui se nomme la *polarisation de la lumière*. Il a ceci de très-important pour les arts, c'est que, au moyen d'un appareil facile à construire et peu coûteux, on se forme l'œil aux rapports de nuances des opposants harmonieux des couleurs, que l'on étudie et compare sous tous les aspects. Cet appareil consiste en deux petits tubes de carton noircis à l'intérieur, d'une longueur de 10 à 12 centimètres, et qui s'enchâssent l'un dans l'autre comme une lunette. A l'une des extrémités on place un quartz, sorte de verre qui a la propriété de diffuser la lumière; et, de l'autre côté, on fixe un prisme de Nicole. On dispose un miroir noir à plat et en face de la lumière, puis, donnant à la lunette une angulaison qui fasse l'angle de réflexion égal à l'angle d'incidence avec le rayon lumineux, et regardant le miroir noir, il apparaît simultanément deux ronds colorés qui représentent

les couleurs complémentaires du spectre solaire. En faisant tourner l'extrémité où est situé le prisme, on compare le rapport de toutes les nuances possibles : armé de sa lunette comme d'une baguette magique, l'observateur évoquera à volonté les riches nuances du soleil couchant.

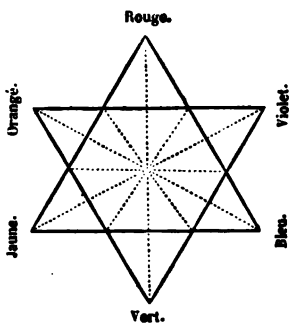
Pour compléter ces expériences, on interpose entre l'œil et la lunette des verres colorés de différentes nuances, qui remplissent l'office de *milieux colorants*, par lesquels on suppose le tableau éclairé : un milieu rouge, par exemple, absorbe la couleur du même rouge, noircit le vert, le bleu ; le noir prend une teinte violacée, le jaune devient très-éclatant, et le blanc reste blanc.

On observe les mêmes effets en regardant des étoffes ou des tapis de plusieurs nuances à travers des verres colorés. Nous aurons l'occasion de reparler des milieux colorants dans la perspective aérienne, et de démontrer l'utilité pratique de ces calculs.

Gœthe, dans son traité des couleurs, donne une formule très-ingénieuse pour connaître les opposants harmonieux des couleurs. Il construit deux triangles équilatéraux dont les angles sont opposés par le sommet, ce qui forme une étoile à six rayons. Il place sur le premier triangle les trois couleurs élémentaires : le rouge au sommet, le jaune et le bleu à la base; et, combinant ces couleurs deux à deux, il place les résultantes sur le second triangle : le vert au sommet, le

violet et l'orangé à la base; de telle sorte qu'en réunissant par une ligne droite les angles opposés par le sommet, on a le vert opposant harmonieux du rouge, le violet opposant harmonieux du jaune, l'orangé opposant harmonieux du bleu.

En joignant de la même manière les angles rentrants, on obtient les couleurs complémentaires des demi-teintes : par exemple, un bleu verdâtre a pour opposant harmonieux un orangé tirant sur le rouge, etc.



La construction de cette figure facilite l'examen du rapport des couleurs entre elles, ainsi que toutes les combinaisons qui en dérivent.

Les reflets subissent également la loi des opposants harmonieux. Si l'on observe une étoffe jaune ou tout autre objet reflété par une surface jaune, cette couleur aura plus d'intensité, parce que le jaune se com-

binera au jaune; et, si la surface est de couleur bleue, le reflet sera verdâtre, etc.; mais, si l'étoffe jaune est reflétée par un violet, le reflet sera incolore ou à peu près, puisque les rayons violets, combinés aux rayons jaunes, ont la propriété de reconstituer la lumière blanche. Il en sera de même pour les reflets de toutes les couleurs complémentaires.

La couleur propre des corps provient de ce qu'un corps rouge ne renvoie que les rayons rouges du spectre solaire, et qu'il absorbe les rayons d'une autre couleur; un corps bleu renvoie les rayons bleus et absorbe les autres; d'où il résulte que les corps qui renvoient tous les rayons sont blancs, et ceux qui n'en renvoient aucuns sont noirs.

Newton, dans ses belles expériences sur les accès, attribue à la contexture moléculaire des corps cette propriété qui leur fait réfléchir un rayon et absorber les autres[1].

L'harmonie dans les couleurs dépend de la connaissance de leur nature physique; et celle des opposi-

[1] M. L. Lucas, dans sa *Chimie nouvelle*, pense, avec quelques savants, que la théorie des accès de Newton, de Fresnel, est complétement à refaire. « La couleur propre des corps, dit-il, provient tout simplement de ce qu'ils ont le pouvoir de modifier moléculairement les rayons de la résonnance lumineuse; car un changement quelconque, soit dans le corps objet du phénomène, soit par communication, varie sa couleur sans qu'il soit question d'absorption ou de non absorption. » Ses belles expériences du bleu de Prusse paraissent confirmer de tout point cette nouvelle manière d'envisager la question.

tions, de l'application des lois de l'unité. Quand les couleurs sont associées d'après les lois qui les régissent, elles se font valoir mutuellement : le rouge paraît d'un plus beau rouge, à côté du jaune ou du bleu, que lorsqu'il est seul; et réciproquement pour les autres couleurs.

Si les couleurs complémentaires sont subordonnées, comme ton, aux couleurs élémentaires, cette association leur donne plus d'énergie : un vert subordonné fera ressortir le rouge, un violet fera briller le jaune, un orangé donnera de l'éclat au bleu. Toutefois il faut qu'une couleur domine les autres par son étendue ou sa lumière. Par exemple, la couleur dominante étant bleue, si l'on place par opposition une couleur orangée ayant trop d'étendue, l'unité bleue sera détruite par cette seconde unité orangée. Les oppositions font ressortir l'énergie de la couleur dominante, mais elles ne doivent pas lutter avec elle, autrement il n'y aurait pas d'unité.

Une couleur paraît différente de ce qu'elle est réellement selon les couleurs qu'on lui associe : ce principe est bien connu en optique. Si l'on oppose du blanc, du noir, à une couleur quelconque, sa véritable teinte sera d'autant plus apparente que le blanc et le noir ne sont pas des couleurs. On reconnaît l'application de ce principe dans les œuvres de tous les coloristes.

Les oppositions trop fortes détruisent le caractère

de certaines couleurs. Ainsi les nuances violacées des chairs sont annulées lorsqu'on les oppose à des étoffes d'un violet prononcé, et l'on a remarqué que cette couleur les fait pâlir. Un vert brillant détruira les gris bleuâtres ou verdâtres, et un beau jaune fera baisser le ton des teintes dorées; il faut donc exalter ces demi-teintes dans le tableau, si elles sont en opposition avec de telles couleurs, afin de maintenir l'unité du coloris.

§ III

DE LA NATURE DES COULEURS ET DE LEUR HARMONIE AVEC LE MODE DU TABLEAU

On apprécie le degré de puissance des couleurs, leurs qualités aériennes, et même leur caractère moral, en les comparant dans l'ordre où elles apparaissent sur le spectre solaire, qui correspond aussi à celui de leur degré de densité.

Celles qui renvoient les reflets les plus vifs sont les plus denses ou les moins réfrangibles; et celles qui les renvoient faiblement sont les plus réfrangibles.

Le *rouge*, la plus dense des couleurs du spectre solaire, est une couleur forte, dominante, mais en même

temps celle qui a le moins de finesse, à cause de son peu d'affinité avec la lumière. Le rouge s'altère facilement dans les ombres et dans les lumières; ses reflets sont vifs, il reçoit difficilement ceux des autres couleurs.

Le *jaune* est une couleur de nature lumineuse, dont les reflets sont brillants, qui renvoie fortement la lumière, et s'altère facilement par ceux des autres couleurs.

Le *bleu* est la plus dilatée, la plus aérienne et la plus sombre des couleurs élémentaires; cependant elle est susceptible de devenir lumineuse, en la mélangeant à la lumière locale. Ses reflets sont plus beaux que les parties éclairées par la lumière directe; sa couleur s'altère facilement par les reflets des autres couleurs; et, comme le bleu est la plus dilatée des couleurs élémentaires, elle ne renvoie que faiblement ses reflets.

L'*orangé* est la plus ardente des couleurs composées, parce qu'elle est la résultante de la plus forte, et de la plus lumineuse.

Le *vert* est une couleur douce, car elle est composée d'une couleur sombre et d'une couleur lumineuse.

Le *violet* est la couleur la plus dilatée, la plus faible de la résonnance lumineuse; les reflets qu'elle renvoie sont presque nuls. Il ne faut pas la confondre avec le pourpre, qui est composé de la plus puissante

et de la plus sombre des couleurs élémentaires, c'est-à-dire du rouge et du bleu.

Le blanc dans la lumière reste blanc, mais la lumière, en teignant l'objet ou l'étoffe blanche, donne aux reflets une coloration double.

Le blanc et le noir sont les deux extrêmes entre lesquels la peinture est comprise. Leur concours est précieux pour harmonier les autres couleurs et déterminer les gammes qui correspondent aux différents modes.

Les plans plus ou moins éloignés doivent coïncider avec les divers degrés d'énergie des couleurs, afin de favoriser l'expression de ces plans et leurs distances respectives.

Il est certain que, dans la nature, l'énergie de la couleur n'est pas ce qui fait paraître un objet plus ou moins éloigné; car un homme vêtu de gris, situé sur le premier plan, paraîtra aussi rapproché que s'il avait un habit rouge; de même un homme vêtu de rouge, vu à cinq cents pas, n'en paraîtra pas moins à une distance de cinq cents pas; mais, la palette ne possédant pas la puissance lumineuse de la nature, on y supplée par le choix des couleurs, par la tonalité et par des lignes capables de favoriser l'illusion.

Il faut aussi avoir égard à la concordance de la couleur avec la tonalité, à la nature du corps coloré et à son degré de réfrangibilité. Lorsqu'il s'agit d'un ton fuyant et aérien, on ne doit pas choisir des cou-

leurs fières et puissantes qui, malgré la modification aérienne, ne permettraient pas de soutenir les premiers plans dans une juste relation.

Les couleurs élémentaires, à cause de leur puissance, sont généralement placées sur les parties principales du tableau; et, comme ces couleurs n'ont pas d'affinité les unes pour les autres, elles se font valoir réciproquement par le contraste.

Pour rendre harmonieux le rapprochement des couleurs élémentaires, il faut y faire entrer la troisième couleur. Par exemple, si l'on met un rouge à côté d'un bleu, on modifiera ces couleurs par l'adjonction du jaune; alors le rouge tournera légèrement à l'orangé, couleur complémentaire du bleu; et le bleu prendra une teinte verdâtre, couleur complémentaire du rouge. S'il s'agit du violet et de l'orangé, on chargera de bleu la couleur violette, etc. On pourra donc accorder toutes les couleurs en les modifiant dans le sentiment de leur opposant harmonieux, de telle façon qu'elles ne paraissent ni dures ni trop entières de ton.

Dans le tableau du *Saint Georges*, de la galerie de Dresde, le Corrége a placé une draperie bleue qui traverse la robe rouge de la sainte Vierge et une autre draperie jaune sur son épaule : cette association est néanmoins très-agréable à l'œil, parce qu'il a fait incliner le bleu au vert, il a chargé de jaune les lumières du rouge, et la demi-teinte verdâtre produite

par l'ombre de la draperie jaune adoucit le passage du rouge au jaune.

Rubens, comme tous les grands coloristes, employait de préférence les couleurs primitives, qui sont les plus nobles, les plus puissantes, et, par de savantes combinaisons, il a toujours su les rendre harmonieuses. Le rouge domine généralement dans ses tableaux; il paraît avoir d'autant plus d'énergie qu'il est mis en opposition au bleu ou au jaune, et l'éclat des couleurs provient du contraste produit par l'introduction d'un noir très-intense.

Une couleur trop vive ou un son trop fort produit une violente vibration des nerfs optiques ou auditifs, et nous est désagréable par cela même. Cette commotion, pour flatter la délicatesse de nos organes, doit être douce, modérée, et progressive si elle est violente. Mais, l'impression n'étant pas assez forte pour émouvoir, l'effet produit sera monotone; si elle est très-contrastée, nous passerons trop subitement d'une sensation à une autre sensation : l'harmonie tient le milieu entre ces extrêmes.

L'œil n'est point charmé de la confusion qui résulte des couleurs jetées au hasard, tel qu'on le voit dans un parterre émaillé de fleurs, présenté souvent comme un exemple d'harmonie, sous le prétexte que la nature est toujours harmonieuse; mais c'est sans fondement. La lumière étant un terme commun à toutes les nuances des objets de la nature, leur rapproche-

ment est toujours harmonieux; de plus, la couleur rouge dissémine de la lumière rouge; le bleu dissémine de la lumière bleue, etc., et cette dissémination, qui prend le nom de reflet, prépare le passage d'une couleur à une autre couleur. Cette gradation est la cause de l'harmonie sans doute, mais elle ne constitue pas l'unité du coloris.

Les couleurs sont semblables aux sons produits par les différents instruments d'un orchestre, qui n'auraient pas un caractère d'unité, d'harmonie, sans les combinaisons de l'art.

La beauté du coloris ne consiste pas seulement dans l'éclat des couleurs, mais encore dans leur harmonie avec le mode du tableau; de telle sorte qu'il dispose à cette même harmonie celui qui le regarde. Et, comme l'impression physique se produit nécessairement la première, elle favorise celle de l'âme ou lui est nuisible. La sensation chromatique sera, par conséquent, analogue au sentiment que le peintre veut produire.

Les couleurs, considérées sous ce rapport, deviennent l'objet d'une étude spéciale et de la plus grande importance. Il faut connaître les rapports de couleurs qui appartiennent à tel ou tel mode, à telle ou telle expression. Il y a des couleurs gaies, vives; des teintes graves, mélancoliques; d'autres sont riches, superbes; les unes sont tendres et douces, les autres âpres et fortes; et ces expressions diverses formulent le langage de la peinture, indépendamment des combi-

naisons optiques dont elles sont susceptibles. Le spectateur, au premier coup d'œil, doit mettre son âme à l'unisson de la scène représentée et s'identifier avec le sujet.

La série chromatique des nuances est comprise entre le rouge, qui est la plus dense des couleurs, et le violet, qui est la plus dilatée. Si l'on remarque que leur caractère moral correspond à leur plus ou moins de densité, cette observation simplifiera de beaucoup l'étude des rapports des couleurs avec le mode du tableau.

§ IV

DE LA VARIÉTÉ, DE LA JUSTESSE ET DU CARACTÈRE ALLÉGORIQUE DES COULEURS

L'introduction de trop grandes variétés contribue à faire sortir le tableau de la loi d'unité, et, si l'on ne soumet pas les éléments du coloris à cette loi, il en résulte pour l'œil et l'esprit un défaut d'harmonie, un défaut de beauté.

Pour qu'il y ait de l'unité dans la couleur, il faut qu'une nuance quelconque soit rendue dominante, et qu'elle présente une partie plus intense, plus vive que les autres; car, à l'aide de cette combinaison chromatique, la gamme aura sa plus grande extension,

et les charmes de la variété seront manifestés au sein même de l'unité. Cette observation s'étend également aux masses secondaires ou tertiaires.

Par ce principe, la couleur dominante, tout en étant concentrée en un point déterminé, passera du plus au moins d'énergie, et cette gradation aura de la suavité. On remarquera aussi qu'il suffit très-souvent d'une seule touche colorée pour donner de la signification à toute une partie de demi-teinte.

Une seule couleur fait tache si on ne la rappelle pas dans des nuances d'une énergie secondaire. Cette couleur resterait isolée, et ne pourrait pas, à elle seule, constituer l'unité de la masse colorée dominante. Il faut donc lui opposer ou lui associer des couleurs plus faibles et de la même espèce; moindres par leur volume, leur énergie et le degré de lumière. On peut comparer ce rappel à la puissance que prennent deux ou trois voix, de timbres différents, chantant à l'unisson.

La justesse des teintes n'est autre chose que l'expression juste des formes, des plans, et par conséquent du dessin. Une couleur trop ardente sur un plan oblique est une faute de dessin ou d'expression des formes. La teinte juste exprime non-seulement la couleur de l'objet, la nature de la lumière, la couleur de l'air, mais encore sa position, sa forme : elle est inhérente à la représentation, et une conséquence de son apparence.

Le coloris manifeste le caractère des objets d'une

manière claire, précise, vraisemblable, par l'association ou l'opposition de teintes bien choisies. Il faut que les lois de l'optique, de l'unité, de la convenance, c'est-à-dire le mode du sujet, soient toujours présentes à l'esprit et guident l'artiste dans ses conceptions.

Le but du coloris étant de nous représenter la couleur propre des objets, on ne choisira pas un milieu colorant qui détruise cette couleur, ni une lumière assez vive pour convertir l'énergie des carnations en points brillants. Cette remarque est essentielle s'il s'agit d'une figure seule, car, les chairs étant la chose principale, elles doivent paraître dans toute leur beauté.

L'influence qu'exerce le choix du milieu colorant, c'est-à-dire la coloration de l'air, prête un grand secours à l'harmonie et à la beauté des couleurs. La splendeur et le feu que déploient ces milieux transportent l'imagination dans les régions célestes; d'autres répandent dans l'âme une tendre mélancolie, en sorte que la couleur de l'atmosphère a aussi son langage et sa magie particulière.

La cause du beau coloris est dans le ton gracieux d'une lumière douce. Ceux qui voient les magnifiques tableaux de Claude Lorrain désirent occuper le lieu même de la scène que ces tableaux représentent; ce sentiment provient du charme attaché à l'empire d'une lumière et d'un air dont les teintes sont bien choisies.

Les peintres anciens observaient dans le choix et la couleur des vêtements certains caractères allégoriques; Philostrate donne la description de tableaux qui viennent à l'appui de cette assertion.

Les rapsodes employaient ce genre d'allégorie pour réciter les poésies d'Homère : l'*Iliade*, personnifiée, était habillée de rouge, par allusion au sang versé pendant la guerre de Troie; l'*Odyssée* avait un vêtement vert-de-mer, pour symboliser les longs voyages d'Ulysse sur cet élément.

Les peintres modernes ont également reconnu que les couleurs avaient leur éloquence particulière: qu'elles devaient être toujours en harmonie avec le caractère des personnages représentés et le mode du tableau. La couleur si fraîche, si pure, du Corrége, semblable à un parfum délicieux, embaume l'air de ses riants paysages; le *Déluge du Poussin*, par ses teintes tristes et lugubres, jette dans l'âme une angoisse profonde. Les scènes pompeuses de Rubens, les fêtes de Paul Véronèse, les assemblées de Watteau, les cérémonies augustes et solennelles de Titien, toutes ces œuvres émeuvent l'âme par une harmonie délicieuse qui charme les sens, touche notre esprit par la magnificence et la richesse du coloris.

Dans le tableau du *Saint Jérôme*, de la galerie de Parme, peint par le Corrége, on voit une application savante de cette sorte d'harmonie qui résulte du caractère des couleurs, et de leur signification embléma-

tique : les plus brillantes couleurs sont réservées à la sainte Vierge; le rouge tendre de la robe est l'emblème du degré de puissance de cette Mère divine; le bleu, celui de sa tendresse; le blanc, celui de sa virginité. Les draperies de saint Jérôme sont d'un rouge vif qui témoigne de son mâle caractère; le bleu est moins pur que celui de la sainte Vierge. La Madeleine est de la plus grande beauté : la couleur de ses vêtements est plus mondaine; le jaune et le lilas clair sont d'une harmonie tendre et suave qui fait ressortir la dignité de la Mère de Dieu. L'enfant Jésus est nu : l'éclat et la fraîcheur des chairs font pressentir cette lumière bienfaisante qui doit bientôt éclairer le monde; l'Ange qui lui présente les écrits de ce saint est vêtu d'une robe jaune clair, couleur lumineuse qui révèle sa nature céleste. La couleur des chairs est aussi dans une parfaite harmonie avec le caractère de chaque personnage; et toutes ces finesses d'intention et d'observation, dont on ne se rend pas compte au premier abord, sont une des principales causes du charme que l'on éprouve devant cette toile sublime.

Nous ne prétendons pas affirmer que le Corrége ait eu de semblables attentions, bien que la critique soit en possession de le dire; mais nous admettons volontiers que, lorsque la nature a formé un grand génie, elle le dirige par des voies secrètes, de manière qu'il exécute, sans le secours d'une analyse scrupuleuse, toutes les parties qui procèdent du sentiment.

La justesse de l'œil, ou plutôt de l'esprit, à qui l'œil fait son rapport, est telle, en effet, qu'ayant en soi le sentiment de l'harmonie, on sent à l'instant s'il n'y a pas d'harmonie dans un tableau ou si elle y est observée. Notre œil aime un arrangement simple, naturel, régulier; il n'exclut que les oppositions violentes ou les dissonances.

Si l'on change de place la couleur d'une draperie, la signification du sujet restera la même, cependant l'harmonie sera détruite. Un tableau harmonieux est donc un rapprochement de couleurs bien choisies et placées dans un tel ordre, que nos organes en soient flattés.

Les couleurs doivent être variées; car être uniforme dans sa couleur ou n'en pas avoir, sont deux extrémités également vicieuses. Rien n'est déterminé dans l'arrangement des couleurs, il est vrai, mais il est faux que tout soit arbitraire. Si l'on place des couleurs délicates dans le centre de la composition, et que l'on mette des couleurs fortes et lumineuses aux extrémités, elles attireront les regards aux dépens du sujet principal, et détruiront l'unité optique du tableau.

Les couleurs ont l'œil pour juge, juge exigeant, qui prend son parti à l'instant, sans donner la raison de ses arrêts. Il est dirigé par l'*instinct*, qui est une faculté *innée* d'où découle tout progrès dans les sciences et dans les arts; c'est lui qui découvre les matériaux dont le génie s'empare.

Pour satisfaire aux exigences de la vue, il faut que le coloris soit varié, et que cette recherche paraisse naturelle. Une suite de couleurs également distribuées selon la loi physique des opposants harmonieux accuserait un art odieux. On opposera dans de justes convenances une couleur à une autre couleur, et l'on établira des intervalles de demi-teintes qui, loin d'interrompre l'harmonie, serviront à la rendre plus suave et plus tendre; les intervalles qui n'ont pas entre eux des proportions basées sur les lois de la perspective et de l'unité lui sont contraires.

On ne répétera pas les lumières et les ombres d'égale force et d'égale dimension; on se tiendra en garde contre les extrêmes, s'attachant à la vérité ou au vraisemblable, sans oublier que le clair-obscur est la base de l'harmonie, et que les couleurs ne servent qu'à affirmer le caractère et la nature des objets représentés.

Le sentiment naturel aux coloristes concorde tellement avec les règles, que, chez eux, savoir et sentir sont une même chose. Il n'est pas moins vrai, toutefois, que le sentiment se développe, comme nos autres facultés, par la pratique et la connaissance de la théorie, et qu'il ne suffit pas, à lui seul, pour exécuter un chef-d'œuvre.

Les mêmes principes ont dirigé les artistes italiens, flamands, hollandais; sans l'étude approfondie des lois du coloris, chacun eût divergé à sa manière.

Les artistes qui croient s'inspirer des œuvres des maîtres sans posséder la connaissance de la théorie ne les imiteront jamais. Combien n'en voit-on pas qui, copiant très-bien la couleur des Titien, des Rubens, diffèrent complétement de ces maîtres dans leurs propres productions?

Le coloris a été négligé systématiquement par des peintres d'un très-grand talent, parce que la beauté des couleurs, d'après leur pensée, distrait l'âme des sentiments qui sont susceptibles de l'agiter : mais c'est sans fondement. Les dissonances seules sont capables de détourner l'esprit et le cœur de l'attention que l'artiste se propose de faire naître; tandis que la beauté et la vérité des couleurs donnent de la force, du mouvement, de la vie à l'expression des objets représentés.

Rien ne saurait justifier le mépris que l'on porterait au coloris ou au dessin : ils se prêtent un mutuel appui. On ne doit donc pas s'autoriser des œuvres des maîtres qui ont négligé l'une ou l'autre de ces parties, pour se dispenser d'étudier la nature sous toutes ses apparences.

CHAPITRE II

DE LA PERSPECTIVE AÉRIENNE

Les principes sur lesquels la perspective aérienne est basée exigent une connaissance complète de tout ce qui sert à juger des objets à l'aide du sens de la vue. Les causes de la vision et de la visibilité n'auraient qu'une énergie bornée sans le secours de l'imagination, qui vient animer ces facultés. Aussi l'illusion n'est-elle pas la même pour toutes les personnes qui regardent un tableau. Les esprits bornés ne comprennent la peinture que lorsqu'elle est dans les conditions de ce que l'on nomme un *trompe-l'œil;* les esprits éclairés se transportent sur le lieu de la scène représentée; ils s'entourent des circonstances que le sujet indique; ils s'identifient avec les acteurs et jouissent idéalement des beautés que l'artiste a exprimées.

L'excellence de la peinture dépend moins de l'illusion optique que de cette merveilleuse harmonie,

seule capable d'exciter notre imagination et d'étendre le domaine de nos idées. S'il en était autrement, nous resterions indifférents à la vue d'un dessin ou d'une gravure, qui ne produisent jamais une illusion complète. Sous ce rapport, plus on s'identifie avec un genre de peinture ou de dessin, plus l'illusion qu'on lui prête est grande. Quant aux principes généraux qui servent à la faire naître, ils sont les mêmes pour tous les genres, et se déduisent en partie des causes que nous allons faire connaître.

L'étude de la perspective linéaire nous a déjà familiarisés avec la science des ombres, des images reflétées, l'unité et l'harmonie des lignes; mais il reste encore à examiner les effets de la lumière à la surface des corps, l'apparence de ces effets, leur utilité, pour nous aider à juger de la forme, de la couleur, de la position et de la nature des objets. Il faut connaître les moyens que la nature emploie pour nous faire sentir qu'un objet est rond, plat ou carré; horizontal, vertical ou incliné; rouge, blanc, noir, jaune, bleu, poli, mat, velouté, transparent ou opaque.

L'étude des phénomènes qui concourent à nous faire juger les formes, les couleurs, la position et la nature physique des objets, se rattache aux sciences d'observation qui appartiennent à la physique; elle détermine les effets de la lumière sur les corps plongés dans l'atmosphère, partie essentielle de la peinture, étroitement liée à la théorie des couleurs.

La perspective aérienne consiste dans la dégradation des couleurs et des lumières suivant le plan auquel elles appartiennent. Or, comme les rayons visuels perdent de leur intensité à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil, ils déterminent, par conséquent, dans les mêmes rapports, la dégradation des ombres et des lumières.

Les lumières les plus vives sont en opposition aux ombres les plus fortes, et elles diminuent proportionnellement d'intensité, comme les couleurs, jusqu'à l'horizon, où elles se confondent.

§ Ier

DE LA VISION

La vision a pour unique objet ce qui constitue l'organe de la vue : il est donc nécessaire d'examiner préalablement la conformation de l'œil.

L'œil de l'enfant est une machine semblable à celle de l'adulte ; cependant l'enfant ne voit pas, et l'adulte voit. De même que l'enfant ne sait pas voir de suite, l'aveugle de naissance qui a subi l'opération de la cataracte voit d'abord les objets dans ses yeux, et ce n'est qu'après avoir appris par le toucher quelle est la relation existante entre ses sensations et les objets, qu'il

juge de leur présence, de leur forme, de leur position.

En examinant l'œil d'un animal mort depuis peu, on reconnaît que les rayons de lumière qu'il reçoit traversent diverses humeurs transparentes pour venir former, sur la membrane du fond de l'œil que l'on nomme *rétine*, une petite image renversée et semblable sous le rapport des lignes et de la couleur. Cette image est transmise au cerveau par l'impression du nerf optique; c'est par cette sensation que nous distinguons les objets les uns des autres; et le renversement tient au croisement des rayons visuels qui s'opère en avant de la rétine.

Avec l'expérience que nous acquérons par le toucher, nous apprenons à juger que tel point est situé sur le rayon visuel qui en transmet l'image sur la rétine, de telle sorte que cette image renversée nous donne aussi simplement l'idée d'un objet que si elle était droite. Dans la chambre noire d'un appareil de daguerréotype, on voit un effet semblable qui surprend au premier abord, mais auquel on s'habitue après un peu de pratique, et l'on remarque que le renversement de l'image ne nuit en aucune façon à la vision.

Les rayons de lumière, avant d'arriver sur la rétine, traversent : 1° l'*humeur aqueuse*, qui est comprise entre l'extérieur de l'œil et la surface des fibres qui suspendent le cristallin ; 2° l'*humeur vitrée*, contenue entre le cristallin et la rétine, qui, après l'écoulement

d'une liqueur très-claire, laisse voir une membrane nommée *hyaloïde;* cette membrane traverse l'humeur vitrée en tous sens et lui donne, au moyen de cellules pleines de ce liquide, l'apparence gélatineuse dont elle a tiré son nom.

Le cristallin, extrait de l'œil, réfracte la lumière solaire avec une grande énergie, et les rayons, en passant à travers l'humeur vitrée, décrivent des lignes courbes qui se rapprochent peu à peu de l'axe visuel, pour amener le foyer sur la rétine et former l'image des objets.

On donne le nom de *presbytes* aux personnes dont le foyer des rayons lumineux est porté en arrière de la rétine, et celui de *myopes* à celles dont le foyer est en deçà. Les premières se servent de verres convexes pour rapprocher le foyer des rayons lumineux; les secondes font usage de verres concaves pour l'éloigner.

Bien que le tableau représenté sur la rétine occupe la totalité de cette membrane, elle ne nous est pas également utile dans toutes ses parties. Le tableau étant dessiné plus purement sur le centre de la rétine, ce sont les parties voisines de l'axe du cône visuel qui servent le plus fréquemment à nos perceptions. Celles qui s'en éloignent deviennent confuses et tendent à se peindre par des cercles, surtout lorsqu'elles sont très-rapprochées de l'œil.

Il résulte de ces faits que les parties sur lesquelles

notre attention s'exerce davantage sont les plus sensibles et les plus propres à remplir leurs fonctions; aussi l'œil se tourne-t-il toujours de manière que l'image de l'objet regardé soit dans le prolongement de l'axe optique.

La mobilité du globe de l'œil donne la mesure des angles sous lesquels nous voyons les objets, car en reportant successivement l'axe optique, et à plusieurs reprises, d'un point à un autre, nous nous formons l'idée de l'angle sous lequel ces points sont vus. Cette faculté est d'une grande importance pour apprécier les distances et juger de la forme des corps.

Il paraît que cette position de l'œil est déterminée par le trou de la rétine, situé au centre d'une tache jaune circulaire remarquée par Sœmmering. Cette couleur diminue d'intensité à mesure que le cercle s'agrandit; et, si elle n'existe pas dans tous les yeux humains, comme quelques anatomistes le croient, il est présumable qu'il y a plus de personnes louches parmi celles qui ne l'ont pas; à moins que l'utilité de cette tache, étant bornée à l'enfance, ne disparaisse dans un âge avancé.

Connaissant les causes qui déterminent l'œil à se diriger sur les objets et celles qui produisent l'image sur la rétine, il faut examiner comment cette image nous donne la sensation des formes et des distances.

On sait que les corps présentent des ombres, des pénombres, des parties brillantes, des reflets; et ces

accidents, en se peignant sur la rétine, indiquent les causes qui les produisent. Ils aident tellement la vision en cela, qu'il suffit de les imiter sur un tableau pour créer l'illusion optique. Toutefois il n'est jamais arrivé qu'en voyant la campagne on se soit dit : Ce n'est peut-être qu'un tableau? Il faut donc qu'il y ait quelque chose dans l'œil qui fasse distinguer la réalité de l'apparence.

Il est probable que c'est par la sensibilité de la membrane hyaloïde que nous jugeons de la forme des objets; mais elle serait impuissante à nous donner l'impression de figures précises, si la rétine ne recevait, en même temps que ces objets s'éloignent de l'œil, des images moins grandes et plus confuses. En effet, dès que nous avons acquis une connaissance suffisante des corps, nous jugeons de leur éloignement par leur grosseur et l'expression ou le fini des détails.

Par le fini des objets, nous ne jugeons que des grandes distances; or, pour les petites, la division de l'organe de la vue en deux globes donne le moyen de les mesurer. Chaque œil ayant son axe optique dirigé sur un même point, les deux axes forment un angle d'autant plus grand que le point regardé est plus rapproché; dans ce cas, les contractions musculaires sont nécessairement plus fortes. On a donc, dans le degré d'intensité de ces contractions, une mesure exacte de la distance lorsqu'elle n'excède pas la vision distincte.

Buffon croit que les enfants voient d'abord les ob-

jets doubles, puisque nous avons deux yeux ; mais cette erreur est réfutée par Condillac dans son *Traité des sensations*. L'enfant n'a d'abord qu'une perception insignifiante des images formées sur ses deux rétines ; peu à peu il découvre les rapports de ces images avec les objets qu'il touche, et il finit par en juger au moyen seul de la vue. L'expérience confirme ses bons jugements, rectifie les mauvais, enfin il sait voir.

En regardant séparément avec les deux yeux, on voit les objets différemment et non pas doubles. Si l'on étend la main dans le plan qui divise la tête en deux parties, l'un des yeux donnera la sensation du dedans de la main, l'autre celle du dehors, et chaque œil aura son image particulière.

Cette observation a fait découvrir le stéréoscope, qui donne aux photographies un relief semblable à celui de la nature. On obtient les images au moyen de deux objectifs pareils placés sur une planchette et dans la direction d'un point de vue, afin que chaque objectif reçoive une impression identique à celle de nos yeux. Après avoir obtenu les épreuves daguerriennes, on les place suivant l'ordre où elles ont été faites ; et, en regardant par deux tubes armés de lentilles correspondant à ces images, elles se confondent en une seule, dont le relief fait une illusion complète.

Léonard de Vinci a remarqué que les deux yeux servent à distinguer la réalité de l'apparence ; dans les musées d'Italie, pour suppléer à ce défaut d'illu-

sion, on remet aux visiteurs un tube de carton noirci à l'intérieur, qui isole le tableau et le fait paraître dans toute sa perfection.

La lumière, libre dans l'espace, se propage en ligne droite. Si l'on s'enferme dans une chambre obscure et que l'on y laisse pénétrer un rayon lumineux, on reconnaîtra que ce rayon, parfaitement distinct, se propage en ligne droite.

Lorsqu'on présente à ce rayon des corps tels que le bois, le papier, la pierre brute, du drap, de la toile, il ne traverse pas leur substance; il paraît s'anéantir en partie à leur surface, d'où il rejaillit des filets de lumière presque insensibles, renvoyés dans toutes les directions. Ces corps se nomment : *corps opaques.*

On appelle *lumière disséminée* les faibles filets qu'ils reflètent en tous sens; cette dissémination prend le nom de *lumière reflétée.*

Si le corps présenté au rayon de lumière est un morceau d'acier poli ou un miroir, ce rayon sera renvoyé sans altération sensible; on nomme ce renvoi : *réflexion*, et la lumière renvoyée : *lumière réfléchie.*

Enfin le rayon lumineux, arrivant sur de l'eau ou sur du verre, pénètre l'eau ou le verre en se brisant à la surface, et le phénomène qui a lieu se nomme : *réfraction*. Les corps qui le reproduisent sont désignés sous le nom de *corps transparents*, et les rayons qui les traversent, sous celui de *rayons réfractés.*

De ces trois phénomènes, la dissémination, la réflexion et la réfraction, le plus utile à la vision est celui de la dissémination; car, si la lumière n'était pas disséminée, nous n'apercevrions pas les objets dans toutes leurs positions.

L'altération d'un rayon réfléchi est d'autant moins grande que le corps est mieux poli, et c'est ce qui établit une grande analogie entre la réflexion et la dissémination; il faut remarquer que plus le corps est poli, moins la dissémination est grande et plus la réflexion est forte. Par exemple, si l'on était dans une chambre noire ornée de glaces et d'objets en acier poli, la lumière d'une bougie ne renverrait que des points brillants, et les autres parties des corps ne seraient pas visibles.

Les corps opaques sont plus éclatants que les corps dont la transparence laisse passer les rayons lumineux au travers de leur substance. Deux corps de même nature étant donnés, celui qui reflète la lumière le plus perpendiculairement est le plus lumineux.

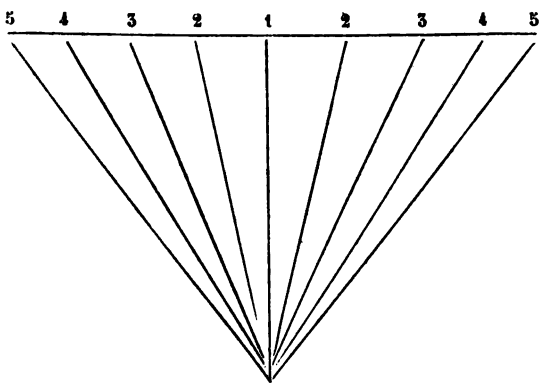
L'altération des ombres, des lumières, des couleurs, est proportionnelle au raccourci des lignes perspectives, de même que l'affaiblissement relatif au détail des objets.

Cet affaiblissement est une conséquence de la nature des rayons visuels dont le cône optique est formé. Le rayon du centre, que nous appelons *rayon normal*

dans notre nouvelle théorie simplifiée de la perspective, est le plus puissant des rayons visuels. C'est celui qui transmet à l'organe de la vue une impression nette, forte, de l'objet; les autres perdent successivement de leur énergie à mesure qu'ils se rapprochent des rayons extrêmes, qui sont les plus faibles des rayons visuels.

Le phénomène de la vision renferme en soi le principe des rapports esthétiques, auxquels les beaux-arts sont soumis; ces rapports étant la loi souveraine en pareille matière, nous allons présenter l'analyse des effets qui en dérivent.

1° Si nous faisons une section des rayons visuels par un plan qui figurera la base du tableau, et que nous mettions des numéros pour exprimer leurs divers degrés d'intensité, nous aurons sur la sécante l'ordre de disposition suivant.



Les n°s 5, 5, représentent les rayons extrêmes de

l'angle; le 1, l'axe ou le rayon normal; les autres sont secondaires, tertiaires, etc.

Les parties d'une composition ou d'une scène de la nature vue sous un seul angle optique constituent le tableau proprement dit. L'objet dominant qui attire notre attention est vu par les rayons les plus énergiques, et les autres objets diminuent proportionnellement d'intensité, en raison de la faiblesse relative des rayons qui les représentent.

En effet, lorsque nous sommes frappés de la beauté d'un site ou d'un objet, le rayon normal se fixe sur la partie dominante, que nous appelons la *phrase dramatique* du sujet, et les autres rayons en nous donnant une image de plus en plus affaiblie des objets qui l'environnent, établissent une gradation qui forme l'unité optique du tableau. La phrase dramatique contient elle-même sa *note dramatique*, que l'on peut se représenter comme le point brillant d'un sphéroïde, et qui est en quelque sorte l'extension de la chose simple : la lumière, l'ombre et la demi-teinte.

2° Si l'on considère la sécante comme une verticale représentant le montant du tableau, nous observerons que le rayon normal se dirige au point de vue; et que, le premier plan étant vu par les rayons 5, 4, l'image des objets sera moins affirmée, comme l'observe M. Babinet dans ses études sur les sciences d'observation.

Si un objet, dit-il, est placé devant un autre qui lui

serve de fond, quelque petite que soit la distance, ces deux objets ne se peindront pas dans nos yeux avec la même netteté, et il y aura une différence entre la sensation de l'un et la sensation de l'autre, qui nous fera naturellement distinguer leur situation respective, sans avoir recours à l'idée de l'air interposé. Car l'idée d'une différence de distance est accusée par une différence d'impression sur l'organe, indépendamment de l'air bleu de l'atmosphère, qui n'altère la couleur propre des corps qu'à de grandes distances, comme l'a démontré Arago.

Ainsi on sera très-simplement averti que l'objet est plus près que le fond, et il se détachera de ce fond. De même, si l'objet est isolé, les parties les plus éloignées de l'œil seront moins distinctes que les plus voisines; elles *tourneront*, elles *fuiront*, et le corps prendra du relief. En un mot, l'expression : « il y a de l'air entre l'objet et le fond, » doit s'entendre par cette autre expression logique : « il y a de la distance entre l'objet et le fond. »

Si l'on regarde le papier sur lequel on écrit, et que l'on place la plume entre l'œil et le papier, on lira l'écriture sans distinguer le bec de la plume; mais si l'on fixe cette plume, on ne pourra plus lire l'écriture.

Ceci prouve bien qu'un objet représenté sur le prémier plan peut être exécuté de manière à ne pas arrêter l'œil du spectateur ou le détourner de l'objet

principal qui serait placé au second plan, et que les conséquences du parti pris sont différentes dans l'un et l'autre cas.

3° Lorsqu'on peint ou qu'on dessine d'après nature, le rayon normal passant successivement de l'objet principal 1 aux objets vus par les rayons 2, 3, 4, 5, ceux-ci deviennent, chacun à son tour, objets principaux, et ce n'est qu'en comparant la valeur de ces objets avec le sujet dominant, que l'ensemble conserve cette gradation qui représente dans le tableau l'harmonie et l'unité de la nature.

4° Les objets doivent être groupés dans de certains rapports esthétiques pour constituer l'ordre, le balancement des lignes ou des groupes, et favoriser l'acte de la vision; de manière que le tableau soit vu facilement dans son ensemble, et que l'impression produite soit une, forte, persistante.

C'est encore en suivant l'ordre et la variété des rayons visuels entre eux que l'on trouve la raison de cette recherche dans la combinaison des lignes et des groupes.

Un objet principal 1 forme un tableau complet.

Deux objets 1, 2, forment aussi un tableau complet; mais, si le tableau comporte trois objets, il faut suivre l'ordre 2, 1, 3 ou 3, 1, 2, afin qu'il y ait la variété essentielle à l'unité du sujet. Car, en suivant la formule 2, 1, 2, les objets 2, 2, étant d'égale valeur, se nuiraient réciproquement; on aurait un ta-

bleau à droite 1, 2, et un tableau à gauche 2, 1, il n'y aurait donc pas de variété et de gradation dans les objets, il n'y aurait pas d'unité.

Mais, si l'on voulait conserver l'ordre 2, 1, 2, cette formule entraînerait, de toute nécessité, l'adjonction d'autres figures ou objets, 5, 4, 3, afin d'établir la variété dans l'unité. On peut aussi considérer cet ordre 2, 1, 2 comme formant un groupe principal auquel on opposerait un groupe secondaire, un groupe tertiaire, dans une vaste composition.

Ces calculs sont les mêmes dans le paysage; ils déterminent les limites qui servent de cadre à une scène de la nature.

§ II

DE L'AIR ET DE SES REFLETS

L'air qui environne la terre forme une couche de plusieurs myriamètres de hauteur, maintenu par l'attraction de gravitation, et à laquelle on donne le nom d'atmosphère. Les rayons solaires décrivent une courbe en la pénétrant; mais elle est si faible, qu'ils sont regardés comme rigoureusement droits.

Tous les corps situés à la surface du globe sont plongés dans cette atmosphère, qui, ayant la propriété de

réfléchir la lumière, fait elle-même l'office de corps éclairant.

La lumière atmosphérique est celle dont nous jouissons avant le lever du soleil ou après qu'il est couché, connue sous les noms d'aurore et de crépuscule. Son intensité considérable modifie les effets de la lumière solaire sur les corps, et, par cette raison, nous ne sentons pas une diminution subite de clarté lorsque le soleil disparaît au-dessous de l'horizon.

Un nuage très-élevé est éclairé dans tous les sens par l'atmosphère, principalement dans la direction du rayon solaire, et, par reflet, dans celle qui lui est opposée; d'où il résulte que la plus grande clarté atmosphérique vient, à peu de chose près, dans la direction du rayon lumineux. Ceci fait comprendre que la partie la plus claire du tableau est celle par laquelle la lumière s'introduit.

Si l'on examine une tour, un arbre ou tout autre objet élevé, on s'aperçoit que, du côté de l'ombre, et de tous les côtés quand le soleil est caché, les parties hautes reçoivent de l'atmosphère plus de lumière que les parties basses. C'est une des raisons qui font dire à Léonard de Vinci que « la terre exhale une ombre universelle qui rend les parties inférieures des objets plus sombres que leurs parties supérieures. »

L'air est de couleur bleu foncé, car, s'il était incolore, nous recevrions, en regardant le ciel, l'impression du noir; et, comme tous les corps renvoient de

la lumière blanche, il s'ensuit que la couleur de l'atmosphère est un mélange de blanc et de bleu foncé, c'est-à-dire bleu d'azur.

Un corps blanc, éclairé par le soleil, reçoit de toutes parts la lumière bleue de l'air; cette lumière étant très-faible comparativement à celle du soleil, la coloration aérienne n'est sensible que dans les ombres.

Dans un appartement, la masse d'air est peu considérable; cependant il entre de la lumière aérienne par les fenêtres. Des parois blanches, reflétant cette lumière, renverront une teinte bleue sur les ombres des objets; si elles étaient colorées, ils participeraient de la couleur de ces parois et de celle de l'atmosphère.

La lumière renvoyée par des parois quelconques est ce que l'on appelle *lumière reflétée;* elle est un effet de la dissémination : toutefois on la distingue de celle qui résulte de la lumière directe.

La *réflexion* est un phénomène de choc extérieur que les corps opposent au mouvement lumineux, et qui arrête, en quelque sorte, la régularité de progression des ombres.

L'atmosphère étant d'un volume considérable, comparativement à celui d'un corps terrestre, les reflets qu'elle produit s'allient aux effets de la lumière directe, et semblent ne pas avoir une cause particulière; tandis que les reflets des corps sont en regard des parois qui les renvoient, et, presque toujours isolés, ils

nous font voir la cause accidentelle qui les produit.

On considère dans les lumières reflétées : 1° leur direction ; 2° leur couleur ; 3° leur intensité.

Leur *direction* résulte de ce fait que les rayons lumineux dont la réflexion est le plus intense sont perpendiculaires au rayon incident, qui est en opposition directe avec le rayon lumineux.

Leur *couleur* provient du mélange de la couleur de la lumière directe, de celle de la paroi reflétante, de celle du corps reflété.

Leur *intensité* dépend de la vivacité du corps éclairant, de la proximité de ce corps, de la capacité de l'angle d'incidence, du poli du corps reflétant et de sa couleur, car les corps les plus blancs, les plus éclatants, sont ceux qui disséminent davantage la lumière.

La lumière reflétée, comme la lumière directe, éclaire plus ou moins une surface, selon sa situation relativement au rayon lumineux.

La lumière, glissant sur un plan incliné, ne renvoie qu'une partie des rayons solaires, tandis qu'un plan situé perpendiculairement à la lumière est le plus éclatant, parce qu'il les renvoie tous.

Les facettes les plus sombres d'une sphère appartiennent aux lignes de séparation d'ombre et de lumière, et les plus claires, dans l'ombre, sont les parties situées perpendiculairement au rayon atmos-

phérique principal, c'est-à-dire opposées à la lumière directe.

§ III

DES OMBRES ET DES LUMIÈRES

Les principes établis dans le paragraphe précédent ont leur application dans les effets qui fixent la valeur des ombres et des lumières. Nous allons en donner quelques exemples.

Un cylindre de nature opaque, posé sur sa base et peu élevé du sol, éclairé par un rayon lumineux, a ses lignes de séparation d'ombre et de lumière déterminées par les rayons tangents au cylindre. (*Perspective linéaire, traité des ombres.*) Or, les facettes situées sur ces lignes ne recevant les rayons solaires que sous un angle nul, elles sont nécessairement les plus sombres, et celles qui sont perpendiculaires au rayon lumineux sont les plus éclairées.

La lumière, sur une surface courbe, augmente à mesure que l'angle de cette surface avec le rayon lumineux approche d'un droit; par conséquent, la lumière décroît en se rapprochant des lignes de séparation d'ombre et de lumière.

Le rayon atmosphérique principal produit, dans la partie d'un cylindre située dans l'ombre, un effet analogue, et l'intensité du reflet diminue à mesure qu'il se rapproche de ces lignes de séparation.

Les reflets envoyés par le sol sur la partie éclairée du cylindre ont plus d'intensité à la base que sur le haut, la lumière que le terrain renvoie ayant moins d'air à traverser pour arriver au bas du cylindre que sur la partie supérieure; les reflets atmosphériques seront nuls dans la partie ombrée, parce qu'ils sont trop faibles pour être sensibles.

Si le cylindre était très élevé, comme une tour ou une colonne, la partie supérieure serait plus reflétée par les reflets atmosphériques, qui augmentent d'intensité à mesure qu'ils s'élèvent et se rapprochent de la perpendiculaire au rayon solaire.

L'ombre portée du cylindre a plus d'intensité à son pied et se dégrade jusqu'à la limite de son extension; car la masse d'air qui reflète l'ombre portée est plus considérable à sa limite qu'au pied du cylindre. On peut conclure de là que l'ombre portée d'un corps se dégrade en sens inverse des reflets de la lumière atmosphérique.

Ces effets d'ombre, de lumière, de reflets, sont les mêmes, quelle que soit la forme des corps observés et de nature opaque.

La réflexion de la lumière sur les corps polis donne des points brillants qui manifestent la forme de l'objet

et la qualité du corps éclairant, selon son degré d'intensité.

La théorie des points brillants, comme celle des reflets, est basée sur cet axiome de géométrie : « L'angle d'incidence est égal à l'angle de réflexion. » Par exemple, l'impulsion d'une bille chassée sous un angle quelconque contre une bande de billard forme l'angle d'incidence, et la ligne qu'elle suit dans le sens opposé forme l'angle de réflexion.

La direction d'un rayon lumineux étant donnée, s'il s'agit d'un cylindre, on le fera passer par le centre de son plan, ou perspectivement par le centre de sa base, ainsi qu'un rayon visuel ; l'angle formé par ces deux lignes sera divisé en deux parties égales, et le point brillant ou la ligne brillante passera par ce point milieu. S'il était question d'une sphère, on déterminerait de la même manière le point brillant sur le plan, et l'on en ferait l'élévation.

Le point brillant est toujours opposé à la partie la plus reflétée, et, plus le corps est poli, plus la séparation d'ombre et de lumière est foncée. De même, le passage de l'ombre à la lumière est d'autant plus rapide que l'objet est petit.

Si l'on divise du mercure en petits globules inégaux, on remarque que les plus gros ont moins d'éclat que les autres, car le point brillant augmente en raison de la petitesse du sphéroïde.

L'éclat de la lumière augmente avec la courbure des

surfaces et avec leur poli; l'ombre naît graduellement auprès des lignes de séparation d'ombre et de lumière; l'ombre a sa plus grande intensité près de ces lignes, elle s'adoucit en s'approchant des parties reflétées par les rayons atmosphériques; les points situés perpendiculairement au rayon lumineux sont les plus clairs des parties ombrées; enfin l'ombre décroît plus rapidement à mesure qu'elle se rapproche des lignes de séparation d'ombre et de lumière.

Les arêtes des corps éclairés présentent aussi des points brillants, ce qui les rend plus éclatantes que les parties voisines des surfaces dont elles sont les intersections; et les arêtes situées dans l'ombre sont également plus claires, par rapport au rayon atmosphérique principal. Il arrive encore que l'arête produite par l'intersection d'une face ombrée et d'une face éclairée présente une ligne de séparation d'ombre et de lumière qui est plus foncée que la face ombrée, ce qui rentre dans le phénomène de l'*irradiation*, dont nous parlerons plus loin.

Les corps blancs et polis, repoussant le mouvement lumineux, produisent une réflexion très-énergique, tandis que les corps opaques et colorés, acceptant ce mouvement dans une certaine mesure, c'est-à-dire disséminant davantage la lumière, lui impriment le cachet de leur propre état spécial dans les limites de la résonnance lumineuse.

Il arrive quelquefois que la palette est impuis-

sante à représenter l'éclat de certains objets, on croit alors devoir renforcer les ombres pour établir une relation identique : c'est une grave erreur. Lorsque la lumière est brillante, les ombres sont très-reflétées; par conséquent elles sont plus claires.

Un linge blanc n'aura pas des ombres qui lui fassent perdre sa qualité de blancheur; elles seront aussi claires que le comporte la nature du blanc. En général une couleur conserve son caractère dans l'ombre comme dans la lumière; ce sont des rapports qu'il faut reproduire, et non chaque ton en particulier.

La couleur propre des corps est plus intense entre le point brillant et la séparation d'ombre et de lumière; elle perd de son intensité en approchant du point brillant dont elle participe; et dans l'ombre elle s'altère sous l'influence des reflets atmosphériques.

Il est reconnu que l'atmosphère, étant de couleur bleu foncé, modifie la couleur propre des corps éloignés. Un nuage isolé et très-élevé est éclairé dans tous les sens par la lumière atmosphérique, mais principalement par les rayons solaires et par les rayons atmosphériques principaux. Or un corps blanc éclairé par le soleil reçoit de toutes parts la lumière de l'air, qui est bleu : il devrait donc être coloré de bleu? mais, cette lumière étant infiniment moins intense que celle du soleil, la coloration aérienne n'est sensible que dans l'ombre.

L'air interposé entre l'œil et les objets produit encore un autre effet : les corpuscules qu'il tient en suspension troublent sa transparence, et rendent les objets éloignés de nous moins perceptibles. Les couches basses étant chargées de ces corpuscules, comme l'a remarqué Léonard de Vinci, les parties élevées des objets éloignés se voient mieux que celles qui avoisinent le sol. Cet effet devient très-sensible lorsque le vent soulève la poussière.

Les parties éclairées perdent de leur éclat à mesure qu'elles s'éloignent de nous, mais moins dans le sens vertical que dans le sens horizontal.

L'intensité de l'ombre diminue également par l'opacité de l'air : les ombres les plus fortes, comme les lumières les plus vives, toutes choses égales d'ailleurs, sont les plus rapprochées du spectateur.

On étudie les intensités d'ombre et de lumière en traçant des carrés perspectifs, dans lesquels on met au premier plan la lumière et l'ombre la plus forte, puis on les dégrade successivement jusqu'à l'horizon.

Les couleurs subissent les mêmes effets en y introduisant proportionnellement la teinte de l'air. Un rouge situé à quelque distance de l'œil ne paraîtra pas parfaitement rouge, un jaune parfaitement jaune; la couleur de l'atmosphère modifie la teinte naturelle, abstraction faite des corps qui agissent comme corps reflétants, et cette modification est surtout sensible dans les ombres. Plus les corps sont éloignés de l'œil,

plus ils subissent l'influence de la couleur atmosphérique, et se confondent même avec elle. Toutefois les couleurs, les ombres et les lumières suivent des rapports identiques à ceux des lignes perspectives, et les calculs qui en dérivent forment l'œil aux mesures d'intensité, comme les gammes musicales forment le sentiment de l'acoustique.

§ IV

DE LA LUMIÈRE BLANCHE ET DES MILIEUX COLORANTS

La lumière du soleil étant blanche, les surfaces qu'il éclaire renvoient de la lumière blanche en plus ou moins grande quantité, selon le degré d'opacité des corps. Or le plus ou le moins de ces rayons contribue à nous faire juger l'inclinaison des surfaces et à percevoir la forme des objets.

Cette fonction de la lumière est caractéristique, et il s'ensuit, dit Monge, « des illusions remarquables sur les jugements que nous portons relativement aux couleurs. »

Si l'on expose au soleil un bâton de cire d'Espagne d'une couleur quelconque, il présentera une ligne blanche très-éclatante. Ce bâton étant divisé en deux parties dans la longueur, chacune d'elle aura sa ligne

blanche; et, si on le supposait divisé en fils très-fins, tissés ensemble, on aurait une espèce d'étoffe qui renverrait une grande quantité de lumière blanche.

Les fils brillants de la soie, le poil des animaux, renvoient beaucoup de lumière blanche, ainsi que les tissus faits de ces matières, comme le taffetas, le velours, le drap, etc. Tous les corps éclairés renvoyant de la lumière blanche, c'est par elle que nous jugeons de la nature, de la forme et de la distance des objets.

Le cinabre obtenu par la sublimation est d'un rouge brun; quand il est broyé, les parties cristallines qui le forment, étant divisées à l'infini, présentent un grand nombre de facettes à la lumière, elles offrent plus de points brillants, et, disséminant une grande quantité de lumière blanche, cette couleur passe à l'état d'un très-beau rouge.

Le prussiate de fer que donnent les opérations chimiques passe, en le pulvérisant, du bleu foncé au bleu de ciel. Lorsqu'on le broie avec de l'huile, il reprend une couleur très-foncée, parce que ses molécules renvoient moins de lumière blanche.

La nature offre un grand nombre de phénomènes qui confirment cette propriété. L'eau des torrents, quand elle est claire, est ordinairement d'un beau bleu, si le ciel est pur. Il se forme dans les remous des vagues contenant de petites masses d'air qu'elles divisent en vésicules qui forment l'écume; les vitres

d'eau de ces vésicules ont une surface intérieure et une extérieure; chacune d'elles présente un ou deux points brillants qui sont répétés par les surfaces réfléchissantes de chaque vitre; d'un autre côté, les rayons solaires en pénétrant l'écume se réfractent en divers sens, tout en multipliant à l'infini les images brillantes qui renvoient de la lumière blanche; ces points brillants se meuvent avec rapidité, ils tourbillonnent, disparaissent et se reforment continuellement, de telle sorte que notre rétine reçoit l'impression d'une masse éclatante de blancheur.

Les vagues de la mer, l'eau des cascades, la couleur blanche des nuages, celle de la neige, s'expliquent de la même manière.

Si le temps est sec, les vapeurs se convertissent en gaz : alors le ciel est pur. Les nuages qui peuvent exister sont formés par des globules très-petits qui s'amoindrissent progressivement et finissent par se mélanger à l'air. Ces nuages n'ayant qu'un faible volume, la lumière pénètre et porte la clarté sur toutes les parties; et les points brillants des globules qui les forment les font paraître blancs.

Lorsque les nuages sont épais et qu'ils couvrent l'horizon, leur couleur provient en partie de la robe consistante de ces globules. On acquiert la preuve de l'existence de cette robe en observant les gouttes d'eau que sème un aviron en mouvement; elles ricochent souvent cinq et six fois avant de se confondre

dans la masse du liquide. En conséquence, lorsque les nuages sont épais, les globules qui les forment, ayant leur maximum de grosseur, sont prêts à se précipiter en pluie; ils arrêtent une quantité considérable de lumière, leurs surfaces consistantes donnent lieu à des ombres, de même que les réflexions et les réfractions des rayons solaires qui, brisés à l'infini, perdent leur direction et ne laissent passer qu'une faible lueur aux couches inférieures des nuages : ils sont nécessairement dans l'ombre.

On sait qu'on ne voit pas au travers d'une masse de verre pilé, et qu'en remplissant les interstices avec de l'eau la masse devient sensiblement transparente, ce qui justifie cette explication.

La région des nuages étant peu élevée, les globules, en se groupant, acquièrent leur plus grand poids; ils ne reçoivent que très-peu de lumière aérienne, et les reflets que la terre leur envoie les font paraître de différentes nuances de gris.

Si le temps est orageux, et que des nuages bas et épais soient vus sur un ciel pur, leur couleur paraîtra encore plus foncée par l'effet du contraste.

On se rend compte également des raisons qui empêchent qu'on juge bien de la couleur des corps dans les parties brillantes. Et, lorsqu'on a des étoffes à peindre, ces parties participent toujours de la couleur de la lumière, eu égard toutefois au plus ou moins d'éclat de ces étoffes.

La lumière blanche aide aussi à nous faire juger de la forme des corps. Si nous regardons deux statues, l'une de bronze, l'autre de marbre blanc, celle-ci dissémine une plus grande quantité de lumière blanche, et sa forme se distingue mieux que celle de métal : il en est de même quelles que soient la couleur et la forme de l'objet : par cette raison, les anciens doraient leurs belles statues de bronze.

C'est par la lumière blanche que nous jugeons de la forme des corps; et ses effets, sur leur couleur particulière, nous font reconnaître la direction de leurs surfaces et leur situation respective.

Nous jugeons également bien de la forme des objets éclairés par une lampe dont la lumière est jaune, ou par une fenêtre à vitraux de couleur, parce que nous prenons pour lumière blanche celle qui, en son absence, remplit cette fonction.

Supposons qu'on soit enfermé dans une chambre dont les fenêtres, garnies par des rideaux de taffetas rouge, répandent de la lumière rouge; la forme de tous les objets sera néanmoins perceptible. Si l'on regarde à cette clarté une bille d'ivoire, son point brillant renverra du rouge, les points voisins en renverront de moins en moins, jusqu'à la séparation d'ombre et de lumière; la bande de cette séparation n'en contiendra presque pas; enfin, tous les effets de la lumière blanche seront reproduits par la lumière rouge.

En regardant une étoffe du même rouge que la lumière éclairante, elle prend l'apparence du blanc : la couleur jaune a plus d'éclat, et les autres semblent plus ou moins noires, excepté le blanc, qui, étant coloré du même rouge, continue de paraître blanc.

Il résulte de ces observations qu'on prend pour lumière blanche celle qui éclaire un milieu.

En regardant des étoffes à travers un verre de couleur très-rapproché de l'œil, on remarque des effets analogues.

Si, dans cette chambre à rideaux rouges, on pratique un petit trou, de manière à laisser passer un rayon solaire, il paraîtra blanc; mais, s'il est reçu sur un papier blanc, l'endroit où il rencontrera le papier sera vert. En voici la raison : le rayon solaire est composé de rouge et de vert; plus, d'un blanc étranger au rouge et au vert; donc, le rouge étant pris pour du blanc, le mélange prend la couleur verte, complémentaire du rouge.

Pour suppléer à la lumière du crépuscule, si l'on s'éclaire par une lampe, dont la lumière est d'un blanc orangé, le blanc prendra, dans l'ombre principalement, la couleur complémentaire de cette lumière : le bleu léger; et cette teinte, se combinant à la lumière atmosphérique, paraîtra d'un bleu foncé. Lorsqu'on éteindra la lampe, on sera éclairé par le bleu aérien; ce bleu sera pris pour du blanc, et le papier blanc, qui la réfléchira, paraîtra blanc.

Nous voyons par les mêmes raisons que, après le coucher du soleil, les nuages de l'occident paraissent d'un orangé tirant sur le rouge ou le jaune, du plus au moins : la lumière qui vient du ciel est alors d'un bleu léger, et les nuages, à cause de leur élévation et de leur proximité du couchant, étant encore éclairés par le soleil, nous envoient de la lumière blanche : or, comme le bleu d'azur est pris pour du blanc, la couleur des nuages paraît orangée. Si la couleur qui nous éclaire était reflétée par le vert de la campagne, nous prendrions cette couleur bleu verdâtre pour du blanc, et l'orangé des nuages tendrait au rouge.

Lorsque le soleil est caché derrière un nuage, et que d'autres nuages sont éclairés en dessous, nous sommes éclairés par la lumière blanche de ces nuages, et le bleu nous paraît bleu. Le nuage qui cache le soleil, étant éclairé par la lumière aérienne, paraît d'un gros bleu, sali par l'ombre, et, son épaisseur devenant nulle sur les bords, ceux-ci renvoient une vive lumière blanche que l'azur n'altère pas sensiblement : ils paraissent argentés.

Supposons encore que le soleil vienne de se coucher, et qu'il éclaire en dessous les nuages qui couvrent l'horizon ; nous serons éclairés par la lumière aérienne qui sera d'un bleu léger ; les nuages les plus près du soleil seront orangés, et les autres, à mesure qu'ils se rapprocheront de l'orient, passeront peu à peu au jaune. Dès qu'ils ne seront plus éclairés par le soleil,

ils seront bleus, comme ceux du sud et du nord, qui pourront cependant être de couleur orangée sur leurs bords occidentaux.

De ce que les nuages sont successivement rouges, orangés, jaunes, du côté du couchant, il s'ensuit, comme le dit Monge, « qu'ils sont directement éclairés par le soleil et que leur couleur est un pronostic de beau temps. »

Le nuage qui cachait le soleil, n'étant plus éclairé par l'air, paraîtra d'un gros bleu ; et, puisque le bleu léger sera pris pour du blanc, les bords translucides auront pris la couleur du soleil et paraîtront dorés.

L'horizon présente des nuages rouges, orangés, jaunes et bleus; et, comme ils peuvent éclairer par reflets d'autres nuages, il y en aura encore de verts et de violets : les premiers, parce qu ils recevront de la lumière prise pour du jaune, et de l'autre pour du bleu; les seconds, parce qu'ils recevront de la lumière prise pour du rouge et de l'autre pour du bleu. Les nuages situés à l'horizon peuvent offrir toutes les couleurs possibles.

On attribue aux mêmes causes et à la pureté de l'air les couleurs de l'aurore. L'air est purifié par la tombée du serein qui précipite les vapeurs et les corpuscules suspendus dans l'atmosphère : alors, au lever du soleil, les couches inférieures de l'air ont toute leur transparence, toute leur fraîcheur.

La couleur verte des campagnes éclairées à l'orient

se reflète très-haut dans le ciel, et nous éclaire par du bleu verdâtre pris pour du blanc; l'orient, étant éclairé d'un blanc qui augmente d'intensité vers les parties les plus voisines du soleil, nous présente, au printemps surtout, une belle teinte orangée qui se dégrade à mesure qu'elle s'éloigne du levant.

D'après ce qui précède, une couleur ne nous paraît telle que par rapport à une autre couleur; c'est ce que l'on nomme en terme d'atelier : une gamme plus ou moins montée de ton.

Les coloristes ont généralement pris un milieu jaune doré pour lumière blanche; car, si l'on approche un linge blanc de la couleur qui nous paraît blanche dans le tableau, la comparaison révélera la nature du milieu colorant, jaune doré, qui entre dans toutes les teintes dont il est composé.

Une étoffe blanche, par exemple, est d'un blanc pur sur le premier plan; et, à mesure qu'elle s'éloigne de l'œil, la couche d'air, devenant de plus en plus épaisse, lui donne proportionnellement la couleur de l'atmosphère. Les objets reflétés sont éclairés par les corps qui reçoivent la lumière directe, et les ombres participent de cette teinte locale. La dégradation perspective de chaque couleur a lieu de la même manière.

Si, dans une chambre éclairée par une petite fenêtre, il y a des degrés d'obscurité particulière, on les considère comme des milieux diversement colorés, et la couleur des objets participe de ces mi-

lieux accidentels. Enfin, quelle que soit la couleur réelle ou supposée du corps éclairant, on tiendra un raisonnement semblable.

Une lumière qui passe dans un milieu sombre perd de son éclat : ainsi les parties du ciel que l'on voit à travers un gros arbre paraissent d'un bleu plus foncé que les parties qui l'environnent.

Un coup de lumière jeté au milieu d'un paysage un peu sombre sera vu à travers cet air sombre, et son éclat en sera atténué. De même, une partie sombre qui traverse un milieu éclairé perd de son intensité.

Dans un effet de brouillard, la dégradation est plus rapide : les tons obscurs s'éclaircissent; ils participent de la couleur blanchâtre du brouillard ; et les couleurs s'altèrent proportionnellement à son degré d'opacité.

Un tableau de très-grande dimension devant être regardé d'un point de vue éloigné, le clair-obscur, la couleur et l'expression des détails y doivent être un peu forcés. La couleur des objets reflétés dans l'eau participe du milieu colorant de cette eau : si l'objet est vert et l'eau verdâtre, la réflexion ne sera sensible que par la tonalité des ombres et de la lumière; si l'objet est clair et que l'eau soit obscure, elle obscurcira d'autant l'apparence de cet objet; enfin, si le soleil est situé derrière le spectateur, elle remplira les fonctions d'un miroir, et les objets paraîtront plus colorés et plus distincts.

§ V

DES CAUSES DE LA VISIBILITÉ

Les causes de la visibilité, c'est-à-dire la qualité qu'un objet a d'être visible d'après son apparence, diffèrent de la vision en ce que les effets de la visibilité se passent hors de nous.

Les effets de la lumière blanche se placent au premier rang; ce sont eux qui, en teignant de plus ou moins de noir les facettes d'une surface, nous font juger principalement de ses courbures; les lignes de séparation d'ombre et de lumière, étant, en général, les parties les plus sombres des corps, nous font juger leur position et les profils suivant lesquels les rayons lumineux les éclairent.

Les ombres portées servent, par leur dégradation, à faire apprécier la position des surfaces qui les reçoivent et celles qui sont éclairées, la distance qui existe entre la partie éclairée et l'ombre portée, ainsi que les contours de ces parties.

Les ombres deviennent transparentes par l'action de l'air, comme corps reflétant, ce qui détermine d'autres ombres particulières qui font un modelé que l'on nomme *clair-obscur*. En peinture, on étend la

signification de clair-obscur à la science des ombres et des lumières, c'est-à-dire au modelé des objets.

De même que l'air renvoie la lumière, tous les corps se reflètent les uns les autres, de façon à indiquer mutuellement leur présence.

Quand les reflets proviennent de surfaces mates, ils sont plus faibles que lorsqu'ils sont produits par des corps brillants. Ainsi leur vivacité nous fait distinguer le métal du bois et de la pierre brute ou polie, le drap de la soie, etc.

Les images brillantes produites par le soleil accusent la courbure des surfaces qui les reflètent; et, si nous sommes éclairés par une lumière factice, les points brillants seront plus grands que ceux produits par le soleil, l'angle apparent de la lumière factice étant plus grand; mais cette lumière, quoique moins vive, nous permettra néanmoins d'apprécier la forme de la surface.

Si l'on place devant une fenêtre une boîte contenant du plomb de chasse, chaque grain de plomb recevra une image brillante de la fenêtre, et, si la clarté est faible, on ne verra qu'un fond gris qui rendra peu sensibles les contours et les ombres de ces plombs. Il est évident que l'exactitude du jugement que l'on porte sur la grosseur des objets est due à l'effet des images brillantes.

La surface du globe de l'œil est polie ; elle est enduite d'une couche d'humidité qui en rend le poli plus

parfait; aussi, lorsqu'on observe un œil ouvert, on voit sur sa surface une image d'un grand éclat. Si l'œil était parfaitement sphérique, et qu'il ne pût tourner autour de son axe vertical, la position de l'image brillante resterait à la même place; or, c'est précisément par les différentes positions de ces points brillants que nous reconnaissons si une personne nous regarde ou ne nous regarde pas, et de quel côté elle porte la vue.

Les corps à surface mate ne présentent pas d'images brillantes, il est vrai; mais la partie où ces images existeraient s'ils étaient polis, a plus d'éclat que les autres, ce qui permet également de juger leur forme.

Lorsque les objets présentent des arêtes, c'est encore la teinte brillante ou foncée de ces arêtes qui nous les fait connaître.

Si le corps observé est sphérique ou arrondi comme un vase, par exemple, et qu'au lieu d'être formé d'une matière homogène, sa surface soit composée de taches de différentes couleurs, d'ornements, etc., les taches ou les ornements, en s'arrêtant aux lignes qui forment le contour de l'objet, indiquent sa forme particulière.

En général, c'est la perspective linéaire qui place les formes dans notre vue, telles qu'elles sont situées dans l'espace; c'est elle qui détermine toute l'ordonnance géométrique du tableau, et c'est en quoi elle nous aide à bien juger des formes et de la position des objets. L'impureté de l'air contribue à nous faire ap-

précier les distances par les couches interposées entre le spectateur et l'objet, qui, en raison de l'éloignement, prend plus ou moins la couleur bleue de l'atmosphère.

Les objets éclairés par une lumière factice ont ordinairement de larges pénombres qui ménagent la dégradation des teintes, mais les ombres ne sont que faiblement reflétées; on juge mal des objets situés dans l'ombre, et c'est en cela qu'on s'aperçoit de l'absence du soleil.

La coloration d'une lumière factice ne change pas les effets attribués à la lumière blanche, lorsque les rayons colorés sont d'une même nuance; mais, lorsqu'ils traversent des vitraux de couleurs variées, nous ne jugeons les objets qu'avec beaucoup de peine, même les plus rapprochés de l'œil.

D'après les causes de la visibilité que nous venons d'examiner, nous voyons que les ombres et les parties plus ou moins claires des objets sont ce qu'il importe de bien connaître. L'on observe que des bandes blanches et noires de même largeur, regardées alternativement, paraissent de largeurs différentes; la blanche a l'apparence plus grande que la noire; le blanc est plus brillant près du noir qu'ailleurs, et le noir a plus d'intensité au bord des bandes blanches; ainsi les ombres et les lumières n'ont pas en réalité le ton vigoureux qu'elles ont en apparence.

Ce phénomène, qu'on nomme *irradiation*, consiste dans l'émission ou le renvoi d'une vive lumière, qui

agrandit la dimension du corps d'où cette lumière émane. L'effet de contraste qui en résulte donne aux parties brillantes un éclat plus vif qu'il ne l'est en réalité : il force l'obscurité des ombres, rend les couleurs opposées plus saillantes, et les causes de la visibilité ont une action d'intensité très-marquée. Les objets de couleurs éclatantes paraissent plus gros qu'ils ne le sont en réalité; des vêtements blancs ou rouges semblent donner de l'embonpoint.

Lorsque la lune est dans son premier quartier, le croissant éclairé par le soleil paraît appartenir à un cercle sensiblement plus grand que la partie éclairée par les reflets de la terre, qu'on nomme *lumière cendrée.*

La cause du grossissement produit par l'effet de l'irradiation tient aussi à la vue : si l'on regarde fixement une lumière éclatante, cet organe en est blessé; les fibres adjacentes en sont affectées; elles étendent, en quelque sorte, l'image du corps éclairé, et le font paraître plus gros.

On voit, par ce qui précède, que les effets déterminés par le contraste des couleurs, les images brillantes, se passent dans l'œil, et n'appartiennent pas aux objets, mais à la vision; et que les causes de la visibilité agissent avec une plus grande énergie que celles de la vision. C'est pourquoi il faut reproduire le phénomène de l'irradiation dans les parties du tableau qui résument une forme générale; c'est-à-dire

vers les parties opposées à la lumière directe. Un tableau dont les ombres seront exactes, ainsi que la perspective, les points brillants, les couleurs, les reflets, exprimera la nature et le caractère des objets, et suffira à nous faire perdre de vue la toile ou le papier sur lequel ils sont représentés.

Connaissant les phénomènes de la vision et de la visibilité, il reste à examiner comment nous recevons un secours précieux de nos facultés intellectuelles.

Lorsque le temps est pur, une simple teinte de bleu, située à l'horizon, nous indique une chaîne de montagnes, dont les vastes contours, les accidents de terrain, ne sont pas encore sensibles à nos organes. A mesure que nous nous approchons, l'intensité du bleu diminue, les ombres et les couleurs s'annoncent; les collines, les forêts, les rochers, s'aperçoivent. Peu à peu, la nature des terrains est indiquée par le plus ou le moins de lumière blanche qu'envoient leurs parties; la perspective donne les rapports d'éloignement des objets entre eux; le détail de ces objets rend la perception de leurs rapports plus exacte; l'éclat des images brillantes nous fait juger du poli des corps et de leur situation, par rapport à l'inclinaison des rayons lumineux; la couleur propre des corps les différencie et leurs reflets dénoncent mutuellement leur présence.

Nous distinguerons les arêtes des surfaces par la vigueur du ton de ces arêtes; la perspective des con-

tours, celle des lignes, le concours des parallèles, confirmeront les idées de courbure et d'inclinaison données par la lumière blanche; l'irradiation et les contrastes augmenteront l'énergie des effets d'ombre et de lumière; enfin, nous jugerons des positions, des formes, des couleurs, du poli et de la nature des objets placés devant nous.

Toutefois les jugements que nous aurons portés seront encore vagues sous beaucoup de rapports : dès que l'attention est excitée, l'imagination refait avec plus ou moins de vérité, de sagacité, les objets dont l'apparence nous laisse quelque chose à désirer; la nuit surtout, les causes de la visibilité étant très-restreintes, elle servira à rectifier les erreurs que nous aurons pu commettre au moyen de la vue, sur les objets qui nous environnent.

L'imagination est l'une des causes de nos illusions les plus chères; sans elle, les chefs-d'œuvre des grands maîtres ne seraient que des plans coloriés, et l'art qui nous fait assister aux scènes grandioses de l'histoire, de la vie privée, de la belle nature, cet art sublime de la peinture n'existerait pas.

Il résulte de cette étude analytique de la perspective aérienne ce qui résulte de la connaissance de la perspective linéaire : c'est que ceux qui auront étudié tous les calculs indiqués par la théorie sauront mieux voir la nature. On peut acquérir le sentiment visuel aussi facilement que le sentiment, qui, en musique,

fait distinguer un dièze d'un bémol. La plupart des changements que la perspective aérienne fait subir aux objets sont si fugitifs, que le sentiment devient un auxiliaire indispensable pour saisir le système de tonalité adopté et ne pas s'en écarter; à l'aide de ce sentiment, et, guidé par la connaissance des lois physiques de la lumière, les effets vagues et incertains seront ramenés à leur vrai caractère.

CHAPITRE III

DU CLAIR-OBSCUR

Le clair-obscur, selon l'extension qu'on lui donne en peinture, comprend deux choses distinctes : 1° le modelé parfait des objets considérés en eux-mêmes ; 2° la distribution des ombres et des lumières dans le tableau.

Le clair-obscur détermine le mode par la tonalité ou l'intensité des ombres et des lumières ; il est la base de l'harmonie, et la partie de la peinture la plus puissante en résultats. Il se rattache au dessin par le modelé, et à la couleur par son degré d'intensité : la nature n'a pas une forme et une couleur indépendantes l'une de l'autre. Toutefois on doit distinguer dans l'analyse le clair-obscur de la couleur, et traiter séparément chacune de ces parties.

Il y a trois différentes lumières caractéristiques, employées par les peintres.

1° La *lumière large.*

2° La *lumière moyenne.*

3° La *lumière étroite.*

La *lumière large* est celle qui éclaire une scène à ciel ouvert : les lumières sont larges, brillantes ; les ombres ont de la force, et sont convenablement reflétées.

Le rayon lumineux doit généralement venir sous un angle de quarante-cinq degrés environ, de manière que les ombres fuyent en arrière des objets, ce qui favorise l'expression des figures et leur donne plus de grâce. La lumière large convient aux tableaux d'histoire ; elle contribue à l'effet grandiose du sujet, et Raphaël l'a toujours employée dans ses compositions.

La *lumière moyenne*, est celle qui éclaire une scène dans l'intérieur d'un temple ou d'un palais : les lumières sont plus tempérées, les ombres moins vigoureuses, les reflets moins ressentis.

La *lumière étroite* est celle qui passe entre des obstacles comme au travers d'une fenêtre ou de deux nuages, en éclairant directement les objets : les lumières ont plus de vivacité, les ombres sont plus accentuées et moins reflétées ; le relief est plus puissant, les détails plus apparents, comme on peut le remarquer dans les tableaux du Caravage, de Rembrandt.

L'emploi de ces différentes lumières dépend, par

conséquent, du lieu où la scène se passe, et du mode du sujet représenté.

En étudiant les ombres sur une sphère et sur une colonne, on apprendra promptement à bien les dégrader, à connaître la situation des points brillants, des reflets, la distribution des masses d'ombre et de lumière, on en fera ensuite l'application aux figures, qui, par leur variété de formes, sont plus compliquées, et dont l'unité est difficile à saisir.

Si l'on possède à fond la connaissance des lois de la perspective aérienne, on représentera les objets d'une manière naturelle, et sans équivoque.

On rapporte que Paul Véronèse répondit à un critique qui blâmait certaines ombres portées sur les figures de son tableau : « C'est un nuage qui passe. » En effet, l'artiste est libre de faire toutes les suppositions vraisemblables qui peuvent contribuer au charme de ses compositions.

Ruysdaël a souvent imaginé des effets semblables; il laisse échapper la lumière du soleil à travers les nuages, pour la projeter sur telle ou telle partie du paysage, et rendre l'effet du contraste plus piquant.

L'artiste peut donc, en empruntant ces effets à la vraisemblance, créer des ombres ou des lumières accidentelles qui animent ses peintures, en leur donnant des jeux de lumière relevés et poétiques.

Il ne suffit pas de représenter les objets avec jus-

tesse, il faut encore que le choix des effets soit favorable à l'imitation. Or il existe des combinaisons d'ombre et de lumière propres à cette fin. Ces combinaisons demandent une étude particulière, un sens et un tact exquis, pour discerner ce qui peut le plus vivement frapper le spectateur et ne laisser aucune confusion dans son esprit.

Les masses d'ombre et de lumière sont formées de parties qui se relient entre elles, et ce serait les détruire que d'introduire une petite lumière dans une masse d'ombre, ou une petite partie d'ombre dans une masse de lumière. Diviser ces masses. rendre petit ce qui doit être grand, subdiviser ce qui doit être un, ce n'est pas favoriser l'unité ni la beauté de l'ensemble.

Dans la nature, on ne rencontre pas toujours ces masses; il y a souvent de petits morceaux, de petites parties, qui nuisent à l'unité d'une masse principale; alors il faut les éliminer et conserver celles qui, par leur opposition, servent à faire valoir les grandes.

Le sens de la vue est principalement frappé par l'aspect un des masses; c'est donc ce caractère d'unité qu'il faut représenter. Ce sont les masses d'ombre et de lumière que l'on indiquera avant de passer aux détails, si l'on veut imiter d'une manière simple, grande, les effets de la nature. La naïveté doit accompagner ces calculs, car l'affectation qui naîtrait

de combinaisons forcées, ne serait pas rachetée par cette importante qualité.

Les masses d'ombre et de lumière semblent, par leur volume, ajouter à la force des tons, à la simplicité, à l'énergie de l'apparence : c'est ce que Titien a rendu sensible par l'exemple d'une grappe de raisin, qui, si l'on en disperse les grains, ne produira plus que des points brillants, sans effet, sans unité. C'est aussi cette qualité incontestable qui nous fait découvrir un tableau de maître, avant de pouvoir comprendre ce qu'il représente, tant les belles combinaisons d'ombre et de lumière exercent de charme sur nos sens.

Il faut qu'un tableau plaise par cela seul, et qu'il plaise ensuite à l'esprit, lorsque l'on compare le mode du clair-obscur au mode du sujet. Le prestige attaché à la beauté du clair-obscur est si grand, que l'on est même captivé par un tableau dont on ne comprend pas la signification, ou dont le sujet est dénué d'intérêt : on considère les masses, les tons, les demi-teintes, comme on écoute une suite de sons harmonieux.

Les théoriciens les plus partisans de la forme, de l'austérité du dessin, payent leur tribut à cette puissance magique, et des critiques de bonne foi y placent souvent toutes leurs affections.

« Le pouvoir des lumières est si grand, dit Lomazzo, qu'étant distribuées avec proportion sur un corps mal

dessiné d'ailleurs, sans anatomie, il plaît par cela seul et fait naître le désir d'en examiner toutes les parties. » La prévention avec laquelle les charmes du clair-obscur et de l'harmonie nous font envisager les tableaux du Corrége, en exagère tellement les beautés qu'elle nous en voile les défauts; l'éclat de son clair-obscur déconcerte la critique.

Diderot dit, en parlant des paysagistes : « Que celui qui n'a pas senti et étudié les effets de la lumière et de l'ombre dans les campagnes, au fond des forêts, sur les maisons des hameaux, sur les toits des villes, le jour, la nuit, laisse là les pinceaux ; surtout qu'il ne s'avise pas d'être paysagiste. »

Reynold nous apprend qu'étant à Venise, lorsqu'il remarquait un effet extraordinaire de clair-obscur, il couvrait de crayon noir toutes les parties ombrées du tableau, dans le même ordre et la même gradation, laissant la blancheur du papier pour représenter la lumière, ne faisant, d'ailleurs, aucune attention au sujet ni au dessin des figures. Après quelques épreuves du même genre, il reconnut que les masses étaient toujours à peu près semblables, et que la pratique générale de ces maîtres consistait à donner un quart du tableau à la lumière, en y comprenant la lumière principale et les lumières secondaires; un quart à l'ombre la plus forte, et l'autre moitié aux demi-teintes.

Rubens paraît avoir consacré plus du quart de la

superficie aux lumières, et Rembrandt beaucoup moins. Il résulte de cette dernière méthode que les lumières sont très-brillantes, mais l'effet piquant du tableau est acheté très-cher par l'étendue des parties sacrifiées.

Il est certain que la vivacité des lumières est une qualité des plus essentielles à l'art de la peinture; mais on ne doit pas viser seulement à ce résultat, car c'est la nature du sujet que l'on traite qui détermine le mode qu'il est convenable d'adopter.

Le volume des masses d'ombre et de demi-teinte sera plus considérable que celui des lumières par le principe général : « Que toute masse qui soutient est plus large que la masse soutenue; » si elle est égale en force, elle soutiendra faiblement.

Il doit y avoir dans chaque masse principale d'ombre et de lumière un point ou une partie dominante obscure ou lumineuse, qui établit la gradation et la signification chromatique de l'effet général. Si la condition d'un point obscur dominant n'est pas indispensable, il est toutefois peu convenable de placer l'ombre la plus intense loin de la masse principale, comme la lumière la plus vive, à l'extrémité de la masse de lumière : ce serait méconnaître les lois de l'unité optique.

Les lumières doivent avoir une *marche* dans le tableau, c'est-à-dire une direction horizontale, verticale ou oblique, comme nous l'avons fait observer au

chapitre de la résolution de l'effet général du tableau. Ces lignes ont leur point de départ du côté de la lumière et viennent se résoudre dans le sens opposé, comme on le remarque dans les gravures et les tableaux des maîtres, ou mieux encore dans les eaux-fortes de Rembrandt, de Claude Lorrain, etc.

Le choix qui se rapporte à la beauté du clair-obscur n'est pas le fruit du caprice, mais celui de la méditation. Il résulte d'une théorie fixe, à laquelle l'artiste doit nécessairement être asservi.

La justesse du clair-obscur exprime à la fois les contours et les milieux des objets; elle est un puissant auxiliaire du dessin, car la fausseté des tons ou des valeurs, corrompt le trait le plus exact. Dans la nature, il n'y a pas de traits proprement dits; ce sont les plans qui se détachent les uns des autres par les effets naturels de l'irradiation, et c'est le propre du clair-obscur de les manifester d'une manière évidente. D'un autre côté, si l'on rejetait l'usage des contours pour dessiner au moyen du clair-obscur, ce serait confondre le résultat avec le procédé.

Léonard de Vinci, le plus précieux imitateur des plans et des formes, disait : « La première intention du peintre doit être de représenter les corps dans un relief parfait. » Si l'on ne conçoit pas toute la perfection, toute la magie du clair-obscur, on ne concevra pas la perfection de ces tableaux dont les auteurs anciens ont fait de si pompeux éloges. Il faut suivre la

route tracée par Léonard de Vinci, Raphaël, le Corrége, le Poussin; route sévère que les maîtres flamands et hollandais ont trouvée d'eux-mêmes, et sans laquelle ils n'eussent jamais passé avec gloire à la postérité.

CHAPITRE IV

DU DESSIN

On entend par dessin la forme des objets obtenue par un simple trait ; mais le dessin, en ce sens, n'est qu'un moyen particulier de la représentation des objets; par extension, on a compris dans le dessin la science des ombres et des lumières, c'est-à-dire le modelé des objets ou le clair-obscur.

Les Italiens distinguent le *dessin extérieur* et le *dessin intérieur;* toutefois, lorsqu'il s'agit d'un tableau bien dessiné, cela s'entend du contour et du modelé.

La science du dessin a toujours été considérée avec raison comme la base de la peinture; sans le dessin, il n'y a pas de véritable beauté, pas de vivacité dans l'expression des caractères; rien ne saurait paraître naturel ni toucher notre cœur.

Le dessin est l'art d'imiter l'apparence des objets; leur beauté optique doit séduire nos regards, et leur beauté intellectuelle plaire à notre esprit. La première de ces qualités est comprise dans la géométrie, la science des proportions, la perspective; la seconde prend sa source dans la philosophie, qui est la base de toutes les productions artistiques.

Lorsqu'on n'est pas soutenu par de bonnes maximes, ou l'excellence des écoles, on n'a que des idées confuses sur des parties très-importantes de l'art; il n'est donc pas surprenant que la fantaisie, la mode, la séduction de quelques maîtres étrangers à la philosophie, viennent donner aux esprits, à de certaines époques, une fausse direction qui réagit sur la manière d'interpréter la nature.

Les nombreuses imitations de Watteau, de Boucher, qui ont été les rois de la mode, n'ont fait que perpétuer, sans avantage pour l'art, le genre que ces maîtres avaient adopté. Les Grecs, au contraire, en s'appuyant sur la philosophie, n'ont représenté dans leurs œuvres de premier ordre que des statues appartenant à toutes les époques, et entièrement en dehors des costumes ou de la mode contemporaine à leurs auteurs.

Un grand nombre d'artistes ont traité de la suprématie du dessin sur le coloris; beaucoup d'autres ont mis le coloris au-dessus du dessin, et la dispute peut continuer longtemps encore.

Si nous comparons les difficultés du dessin à celles du coloris, nous voyons qu'elles diffèrent essentiellement quant aux recherches physiques et morales, nécessaires à l'imitation de la nature.

Le clair-obscur et le coloris sont deux parties de l'art dont les principes, bien que très-nombreux, sont accessibles même aux génies de second ordre; et ces moyens leur suffisent pour plaire, une fois qu'ils les ont bien compris; mais, l'homme étant le plus parfait des êtres de la création, il faut mettre au premier rang tout ce qui se rapporte à son image.

L'expression que l'on obtient par le dessin a une puissance, un attrait, qui s'adresse directement à l'âme, et se renouvelle chaque fois qu'on voit le tableau. Ce n'est plus l'exécution qui force notre admiration, c'est un sentiment dont la source est au fond du cœur.

A la vue de ces figures de maîtres dont les têtes sont frappantes de vérité, d'expression, de caractère, de beauté, l'esprit trouve un aliment précieux de jouissances, et c'est principalement à cette grande qualité du dessin que Léonard, Raphaël, Albert Durer, Holbein, durent la réputation de leurs tableaux.

Philostrate, dans la vie d'Apollonius, nous fait connaître quelle importance il attachait au dessin : « Les premiers peintres de l'antiquité, dit-il, ont peint avec une seule couleur, et rien n'empêche qu'on ne distin-

gue, dans de pareille peintures, les formes, les caractères, les passions. »

Avec un crayon blanc, on représentera un nègre. Le trait ne cessera pas de paraître blanc ; mais les cheveux crépus, la forme du nez, des joues, de la bouche, le noirciront à nos yeux.

Tout en reconnaissant la supériorité du dessin, dont le but est de représenter la beauté des proportions, des mouvements et des formes du corps, l'expression des passions, on ne saurait nier que le coloris ajoute une grande force de signification, et qu'il est essentiellement lié à la reproduction fidèle de la nature.

CHAPITRE V

DES CARTONS

Après avoir fait cette esquisse rapide, inspirée, dont la vivacité du génie conçoit l'idée à la vue ou à la lecture d'un sujet qui l'enflamme, l'esprit doit se recueillir, afin de corriger ou de perfectionner ce qu'elle présente d'incomplet. On recopie cette mise en scène, en consultant la nature, afin de donner à chaque partie le plus haut degré de perfection; c'est ce que l'on nomme : faire *un carton*.

Les cartons sont d'une grande utilité lorsqu'ils sont faits avec soin. Ils facilitent l'exécution du tableau, et l'on n'a plus, pour ainsi dire, qu'à s'occuper de la couleur.

Les esquisses, les dessins d'après nature, et en général toutes les études, doivent concourir à faire avec facilité, avec art, le carton du tableau, de ma-

nière qu'il soit la même œuvre, à la couleur près. On marche alors avec sûreté, avec un parfait modèle de tous les objets qu'on doit représenter.

Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Jules Romain, Daniel de Volterre, et d'autres excellents maîtres, donnaient à leurs cartons la plus grande perfection possible, ce qui les a fait rechercher et considérer comme des merveilles de l'art.

Les cartons se font de la grandeur même du tableau. Cependant, pour de vastes compositions, on les fait plus petits ; et, au moyen de carrés proportionnels tracés en nombre égal sur le tableau et sur le carton, on le reproduit avec facilité. Dans ce cas, il ne faut pas négliger de vérifier le dessin avec attention, avec jugement, car il s'y glisse toujours des défauts, qui, passant inaperçus dans un dessin de petite dimension, deviennent évidents sur une grande échelle.

Cette méthode est la plus simple, la plus judicieuse qu'on puisse se proposer ; et c'est pour s'en être écarté que l'art a périclité à certaines époques.

Il est à peine croyable que, cinquante ans après la mort de Michel-Ange, du Corrége, de Jules Romain, d'André del Sarte, l'art soit tombé si bas dans le goût du public, et si avili, que des artistes d'un immense talent qui conservaient la tradition de ces grands maîtres, tels que Daniel de Volterre, Sébastien Vénitien, Beccafumo, Le Parmesan, aient été dans la nécessité de renoncer à la peinture, pour s'adonner à la

sculpture, à l'architecture ; et ceux qui possédaient quelque fortune, à ne faire ni l'un ni l'autre.

Sébastien, Vénitien, obtint l'office du plomb, à Rome, d'où lui est venu son surnom de *Sébastien del Piombo*. Et, lorsque ses amis le pressaient de reprendre ses pinceaux : « A présent, leur disait-il, il est venu des gens qui font profession d'exécuter en deux mois ce qui me demanderait deux années de travail, et il n'y a plus personne pour apprécier le mérite.... »

CHAPITRE VI

DE LA MANIÈRE DE PEINDRE DES ANCIENS VÉNITIENS

En mettant trop de précipitation à exécuter une composition qui n'a pas été mûrie par le jugement et la réflexion, on est exposé à faire des changements continuels sur son tableau ; il en résulte une perte de temps considérable, la qualité de la peinture en souffre, la couleur repousse, et l'on peut affirmer qu'ils ne se conserveront pas longtemps.

Ayant donc fait le carton du tableau que l'on veut peindre, et s'étant servi de la nature pour le conduire à sa plus grande perfection, on le décalque sur la toile en piquant avec une aiguille le trait du dessin: puis, on tamponne de la poussière de charbon, qui, en passant à travers ces petits trous, laisse son empreinte sur la toile.

Lorsque le carton est très-fini, on le place sur une

feuille de papier destinée à recevoir les piqûres de l'aiguille qui servent à décalquer le trait, et l'on conserve ce carton comme modèle.

On voit au Musée de Londres un petit tableau de Raphaël, au-dessous duquel est encadré le papier piqué dont il s'est servi pour décalquer le carton. Le Musée du Louvre possède aussi de ce maître un carton piqué qui est exposé dans les salles de dessin.

On ébauche le tableau avec des teintes plus claires qu'elles ne doivent l'être lorsque le tableau est achevé, afin d'en rehausser le ton au moyen des glacis, qui donnent plus de force, de transparence aux ombres, plus de puissance à la coloration.

Il faut placer chaque couleur en son lieu, empâtant les objets selon leur nature, leur plan, leur degré de lumière; et, pour faciliter le travail subséquent, donner la plus grande union à la couleur.

L'ébauche étant terminée et bien sèche, on racle la peinture très-légèrement avec le couteau, pour enlever le surplus de la couleur et la rendre bien unie.

On reprend l'ébauche, en travaillant chaque partie avec soin. Premièrement, les lumières des chairs, sur lesquelles on met des demi-pâtes plus nourries, plus vives de couleur, et auxquelles on ajoute un peu de pommade à retoucher, pour que la pâte soit plus adhérente. (Cette pommade est un mélange d'huile de pavot blanc et de vernis double.)

Les couleurs étant posées franchement les unes à

côté des autres, on les fond avec une brosse sèche, dont l'office est de conserver la pureté et la finesse des teintes, de manière à reproduire cette suavité dans les contours, cette union, cette finesse que présente la nature.

Pour faciliter ce travail, on frotte préalablement avec de l'huile de lin la partie que l'on veut reprendre, puis on l'essuie avec un linge propre, de manière qu'il ne reste qu'une légère humidité sur la toile. On peut aussi se servir de pommade à retoucher, que l'on étale avec le doigt et bien également; la couleur s'attache mieux sur cette préparation, elle nourrit la pâte, qui, étant moins poreuse, acquiert un plus grand éclat.

On reprend les parties ombrées avec des demi-pâtes transparentes ou des glacis, selon la nature des objets, et jusqu'à ce qu'ils aient acquis le degré de puissance convenable. C'est ce que les Italiens appellent *vellatura*.

Il faut attendre que chaque glacis soit bien sec avant d'en superposer un autre. Le tableau doit être conduit avec ensemble, avec ordre, et maintenu constamment dans l'harmonie générale, de façon qu'il ne présente pas des parties terminées et d'autres à peine ébauchées.

On peint les draperies bleu d'azur franchement dans la pâte et dans leur nuance exacte, afin de conserver la fraîcheur et la pureté qui caractérisent cette couleur. On glace les autres nuances avec des couleurs

transparentes que l'on passe sur toute l'étoffe, à plusieurs reprises, et surtout dans les ombres.

Après avoir achevé de recouvrir chaque partie du tableau par des empâtements plus ou moins robustes, selon la nature des différents objets qui le composent, on termine la peinture en donnant plus de vigueur, plus d'union aux parties qui en manquent, et l'on peut passer sur le tout un glacis doré très-léger qui ajoute à l'harmonie générale.

Les peintres de l'école vénitienne ont fait très-souvent des ébauches en grisaille, qu'ils coloraient au moyen de glacis. Mais le principal défaut de cette manière de peindre est de rendre les lumières vitreuses, la touche monotone; de telle sorte que le *rendu* n'a plus la spontanéité que l'on trouve dans la nature.

Le musée de Parme possède une toile inachevée du Parmesan, qui représente une Madone assise sur un trône, dont l'ébauche en grisaille est dans son état primitif dans toute la partie inférieure de la composition. Ce spécimen est d'autant plus précieux, qu'il permet d'étudier à fond ce genre de peinture et de le comparer aux autres manières de procéder.

Des quatre tableaux du Corrége que possède ce musée, deux ont été ébauchés en grisaille, et les deux autres dans la couleur naturelle des objets, mais rehaussée par des glacis et des demi-pâtes. L'éclat de la lumière, la beauté et la fraîcheur du coloris de ces derniers, leur donnent une supériorité marquée sur les deux

autres. Ces magnifiques tableaux sont connus par la gravure et représentent la *Madone alla scodella* et le *Saint Jérome*.

La méthode d'ébaucher un tableau dans sa couleur naturelle, d'empâter les lumières, les ombres, et de les reprendre par des demi-pâtes ou des glacis, offre des ressources puissantes pour donner de la finesse et de la suavité aux demi-teintes, de l'éclat à la lumière, et représenter la nature dans toute sa beauté. Elle offre le moyen de conduire une œuvre avec sûreté et d'ajouter, autant qu'on le veut, à la puissance, à la finesse, à l'harmonie des couleurs et du modelé.

Les tableaux qui ont été peints de cette manière n'ont pas repoussé, et ils sont restés d'une fraîcheur de couleur surprenante.

La peinture *au premier coup* ne peut pas supporter la comparaison avec celle-ci ; on l'emploie seulement pour les grandes machines et les esquisses.

Ce que nous avons dit de la peinture des figures s'applique également à tous les genres. On voit très-bien dans les paysages des maîtres l'usage intelligent qu'ils ont su faire des glacis et des demi-pâtes, pour donner de la vie, mettre de l'air et harmonier leurs magnifiques compositions.

On doit être très-réservé dans l'emploi de l'huile, dont l'abus est la principale cause de la perte d'un grand nombre de tableaux. Il faut la mélanger au vernis double ou au copal et s'en servir le moins pos-

sible; car, lorsqu'elle est en excès dans la couleur, la peinture s'écaille ou noircit promptement.

L'huile de lin naturelle ou cuite (sans litharge) est la meilleure, parce qu'elle blanchit à la lumière et se carbonise moins promptement que les autres. Les récentes expériences chimiques faites à ce sujet nous apprennent que rien n'est plus préjudiciable à la peinture à l'huile que l'emploi de l'huile.

N. B. Les papiers transparents que l'on fabrique aujourd'hui pour décalquer sont d'un emploi plus commode et plus expéditif que le piquage, dont l'usage a été abandonné depuis ce perfectionnement; cependant l'ancien usage est encore pratiqué pour les grandes toiles.

CHAPITRE VII

CONSIDÉRATIONS SUR LA MARCHE A SUIVRE DANS LES ÉTUDES

Les études préliminaires du dessin, de la perspective, de l'anatomie, servent à rendre l'œil juste, à donner le sentiment de la perfection des contours, à modeler les figures avec l'intelligence de la forme.

Lorsqu'on possède ces premiers éléments, il faut se créer une *manière*, par l'étude des statues, des gravures et des tableaux de maîtres.

Les copies conviennent principalement aux élèves qui ont peu de facilité. Quintilien dit : « Ce n'est pas en lisant beaucoup de livres, mais en lisant beaucoup les bons, que notre goût se forme et se fortifie. » De même, ce n'est pas en copiant beaucoup de tableaux qu'on s'instruit, mais en étudiant et en cherchant à bien comprendre les meilleurs.

Il faut étudier les différents points de vue desquels

les grands génies sont partis pour réaliser leurs œuvres, et rechercher en soi les moyens qui sont le plus propres à traduire notre sentiment personnel. Alors on créera des œuvres originales qui seront, en quelque sorte, l'image de notre individualité.

L'esprit ainsi préparé saura choisir les beautés de la nature ou corriger ce qu'elle peut présenter d'incomplet ou de défectueux.

Les grands peintres ont eu généralement trois manières, c'est-à-dire trois façons différentes de traduire leur sentiment : la première rappelle les maîtres qu'ils ont suivis ; la seconde est le propre de leur individualité ; la troisième est le résultat de l'expérience et du progrès moral.

L'élève qui aura consenti à penser de lui-même sera tout prêt d'être peintre ; il marchera à coup sûr, il saura mettre les proportions de toutes choses dans une juste harmonie ; il donnera de la vie, de l'unité à ses compositions ; il parviendra au but, guidé et soutenu dans la voie assurée que présente une méthode basée sur la philosophie.

Pour comprendre le livre que la nature offre à nos regards, il faut en connaître la langue ; autrement, comment l'interpréterait-on avec goût ? Ce n'est donc qu'en s'y préparant par une étude approfondie des principes essentiels de l'art qu'on peut apprendre à donner de l'intérêt à un sujet, en le présentant aux yeux et à l'esprit par des lignes bien disposées, une

savante distribution des ombres et des lumières, un bon choix de couleurs, enfin, à reproduire un spectacle moral par la combinaison métaphysique du sujet. Un artiste qui possédera les lois de la composition du dessin, du clair-obscur, du coloris, sera dans une situation favorable à de grands succès.

Pour parvenir à rendre avec facilité les idées que notre imagination nous fait concevoir, il faut mettre en pratique cette maxime d'Apelles, rapportée par Pline : *Dies non transeat sine linea*, qui ne s'entend pas de faire un simple trait, mais une esquisse, une ébauche, d'après un sujet quelconque. Cet exercice de l'esprit éveille les idées et les agrandit; en même temps, il rend la main plus sûre et plus expéditive.

Léonard de Vinci, Jules Romain, et généralement tous les maîtres de la grande époque, avaient l'habitude de dessiner sur un calepin le mouvement des figures qui leur venaient à l'esprit ou qu'ils remarquaient dans la nature. Raphaël avait une collection de ces dessins, parmi lesquels il choisissait le plus souvent les figures qui convenaient à ses compositions.

Michel-Ange employait un moyen différent : il se pénétrait du caractère qu'il avait à représenter; il faisait lui-même le mouvement qu'il voulait rendre, notant dans sa mémoire les muscles mis en action; alors il dessinait sa figure avec une habileté et une exactitude extraordinaires.

De même qu'en économie politique il faut diviser le travail pour fabriquer bien et à bon marché, de même il faut diviser les études avec intelligence pour gagner du temps et parvenir promptement à la perfection.

L'exemple étant le meilleur des maîtres, nous conseillerons aux jeunes élèves de choisir celui dont la manière leur est le plus sympathique, de la suivre en tout point; car, une fois qu'ils posséderont les moyens de rendre leur pensée, ils deviendront naturellement originaux et maîtres à leur tour.

CONCLUSION

Nous espérons avoir présenté l'ensemble des connaissances étendues qu'embrasse la peinture d'une façon assez complète pour que toute personne s'occupant des beaux-arts ou les aimant puisse en retirer une utilité pratique.

Les lois qui régissent la peinture sont très-nombreuses, et il en est parmi elles d'assez abstraites pour qu'il soit indispensable de les commenter longuement; de plus, elles doivent être tellement familières à la pensée, qu'elles puissent s'y présenter d'elles-mêmes. Il est donc indispensable de les posséder toutes au même degré, de grandir avec elles, et d'en faire une étude de tous les jours pour atteindre au sublime.

Une telle éducation chez les peintres du quinzième

siècle a préparé les voies de la belle époque de la peinture en Italie, et, si les élèves de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien, du Corrége, avaient étudié leur art aussi sérieusement que leurs initiateurs; s'ils ne s'étaient pas contentés de les aider dans leurs immenses travaux, de les copier ou de les imiter, il est probable qu'ils se seraient élevés au-dessus d'eux, comme ces grands hommes ont surpassé leurs propres maîtres; car ce n'est que par un immense travail que l'on peut réaliser les spéculations de l'esprit.

Les maîtres de la Renaissance n'ont pas réalisé tout l'idéal de la peinture, et il est présumable que le *divin Raphaël* lui-même n'a pas égalé la beauté et la force d'expression des peintres de l'antiquité. Bien qu'il ne nous reste, pour asseoir notre jugement, que les peintures trouvées à *Herculanum*, *Pompeia* et *Stabia*, dans les catacombes et les tombeaux de Rome, on doit reconnaître que ces œuvres ne sauraient être comparées aux tableaux célèbres dont les auteurs anciens ont fait de si pompeux éloges; et, si l'on juge par les statues et les pierres gravées que nous possédons de ce que devait être la peinture des *Zeuxis*, des *Timanthe*, des *Apelles*, des *Protogène*, des *Pausias*, etc., on peut croire que la beauté des lignes, la force et la grâce de l'expression du clair-obscur devaient être alliées au plus haut degré à la beauté et à la vérité du coloris, et que la même philosophie était la base de tous ces arts destinés à représenter le beau idéal.

Du moment où l'on apporte de la négligence dans les études, du laisser aller dans l'exécution, la décadence se fait aussitôt sentir. Et, si les peintres de la *Renaissance* n'ont pas atteint au même degré de perfection que les anciens, il est peut-être réservé aux âges futurs de s'en approcher davantage, sinon de les égaler ou de les surpasser.

Nous aurions pu enrichir cet ouvrage d'un certain nombre de gravures qui auraient présenté une application immédiate des règles dont nous avons parlé; mais il sera facile d'y suppléer en s'entourant de quelques gravures de maîtres, et de cette manière chacun pourra suivre l'impulsion de ses goûts personnels, car les lois qui régissent les beaux-arts s'appliquent indifféremment à tous les genres.

Les diverses manières de peindre en usage de nos jours, ainsi que la préparation des toiles vernis, etc., existant dans des ouvrages spéciaux sur ces matières, nous croyons devoir nous contenter de faire connaître les plus précieux.

M. Mérimée a publié un volume dans lequel on trouve indiqués les meilleurs procédés pour la préparation chimique des toiles, vernis, la restauration des tableaux, etc, etc.

Les procédés de la peinture à la cire ou à l'encaustique sont contenus dans le savant ouvrage de M. Hittorff, de l'Institut, intitulé : *De l'Architecture polychrome.*

Les brillants résultats que nous avons été à même de constater dans le paysage et dans la reproduction d'un tableau de Metzu nous ont paru devoir mériter une attention d'autant plus sérieuse de la part des artistes, que ce genre de peinture est inaltérable, d'un emploi facile, varié, et aussi puissant que celui de la peinture à l'huile.

Le manuscrit de *Cenno-Cennini*, mis en lumière par le chevalier *Tambroni*, intiluté : *Trattato della Pittura*, *Roma*, 1821, fait partie de la bibliothèque du Vatican, où il est resté ignoré pendant de longues années. Il donne la manière de peindre des *Grecs* et celle qu'il avait apprise lui-même, qui descendait de Giotto, par *Taddeo* et *Ange Gaddi*, dont il fut l'élève pendant plusieurs années. On y trouve également les procédés de la peinture à fresque, à l'huile, sur mur, sur bois, sur pierre, et « *dove tu voi.* »

Il est résulté de la découverte de ce manuscrit, qui date de 1437, et de quelques autres de la même époque, que les Italiens ont revendiqué l'invention de la peinture à l'huile, qui était pratiquée principalement à Naples, et bien longtemps avant le Cennini.

Le plus grand éloge de ce traité se trouve dans Vasari, lorsqu'il loue la bonne conservation des fresques de Cennini et la beauté de leurs couleurs. Dans un des chapitres de ce précieux ouvrage, il trace le plan de conduite que doivent suivre les artistes, auxquels il recommande « la sobriété en toutes choses,

une vie chaste, et la solitude; à moins de rencontrer un ami qui ait les mêmes sentiments et la même aptitude au travail. »

Léonard de Vinci fait de semblables exhortations dans son Traité de la peinture; aussi n'est-il pas surprenant que les artistes de cette époque, en suivant de tels préceptes, aient donné à leurs œuvres cette force, cette élévation de sentiments, cette naïveté, ce véritable caractère chrétien, qui font notre admiration.

« Les beaux-arts, pris dans ce sens, dit M. Villemain, sont l'interprétation savante du plus pur des enthousiasmes qui ramène sans cesse à la présence divine, cette poésie de l'univers, et au spiritualisme, cette réalité immortelle de l'âme. »

FIN

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 5

PREMIÈRE PARTIE.

CHAP. I. — UTILITÉ DES BEAUX-ARTS 69
II. — DE LA NÉCESSITÉ DES RÈGLES 73
III. — DU GÉNIE 76
IV. — COMMENT LE PERFECTIONNEMENT MORAL CONTRIBUE AU PERFECTIONNEMENT INTELLECTUEL 80
V. — DU BEAU IDÉAL 101
VI. — DE LA GRACE 106
VII. — DU GOUT 109
VIII. — THÉORIE DE LA BEAUTÉ 115
§ 1. — Le type de la beauté existe dans le beau collectif . . 117
2. — De la beauté optique 121
3. — Du vrai et du vraisemblable 124
4. — De l'unité 125

§ 5. — De la variété dans l'unité. 130
6. — De la variété nécessaire au tableau. 132
7. — De l'unité dans les lignes. 136
8. — De l'unité dans le clair-obscur. 138
9. — De l'unité dans le coloris. 142

DEUXIÈME PARTIE.

Chap. I. — Considérations sur les mœurs, les caractères et les passions. 147
II. — Considérations sur les passions représentées par le geste ou l'attitude. 156
III. — Considérations sur l'anatomie. 162
§ 1. — Du caractère physique de l'homme. 170
2. — De l'unité dans le caractère des formes du corps humain. 175
3. — Des proportions du corps humain. 180
IV. — De la composition. 184
§ 1. — De l'invention. 187
2. — De la poésie et du style. 189
3. — De la vérité de représentation. 191
4. — De l'unité et de la simplicité dans la composition. 194
5. — Du nombre des personnages et des épisodes. . . . 197
6. — Du costume et des draperies. 199
7. — De la disposition du sujet. 204
8. — Résolution de l'effet général du tableau. 212
9. — Des différents modes. 215
V. — Des différents genres en peinture. 219
§ 1. — De l'histoire. 219
2. — Du portrait. 222
3. — Du paysage. 225
4. — Des animaux. 232
5. — Des batailles. 235
6. — Des marines. 238
7. — Des intérieurs. 240
8. — Des fleurs, fruits, etc. 243
VI. — Du jugement dans les arts. 245

TROISIÈME PARTIE.

Chap. I. — Du coloris 253
§ 1. — De la nature des rayons lumineux et de leur décomposition en rayons colorés 257
2. — De la polarisation de la lumière, des opposants harmonieux des couleurs et de la couleur propre des corps 261
3. — De la nature des couleurs et de leur harmonie avec le mode du tableau 266
4. — De la variété, de la justesse et du caractère allégorique des couleurs 272
II. — De la perspective aérienne 280
§ 1. — De la vision 282
2. — De l'air et de ses reflets 294
3. — Des ombres et des lumières 298
4. — De la lumière blanche et des milieux colorants . . . 304
5. — Des causes de la visibilité 314
III. — Du clair-obscur 322
IV. — Du dessin 331
V. — Des cartons 335
VI. — De la manière de peindre des anciens Vénitiens . . . 338
VII. — Considérations sur la marche a suivre dans les études 344
Conclusion 348

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.